分类号：J609　　单位代码：10346

密　级：　　学　　号：2013110101

杭州師範大學
HANGZHOU NORMAL UNIVERSITY

硕士学位论文

中文论文题目：《通典·乐典》“排胡”音乐思想研究

英文论文题目：The research about the rejection of western music in Tongdian·Yuedian

申请人姓名：李秋

指导教师：郑祖襄

合作导师：

专业名称：音乐与舞蹈学

研究方向：中国音乐史

所在学院：音乐学院

论文提交日期　2016 年 5 月

分类号：J609　　单位代码：10346

密　级：　　学　　号：2013110101

杭州師範大學
HANGZHOU NORMAL UNIVERSITY

硕士学位论文

中文论文题目：《通典·乐典》“排胡”音乐思想研究

英文论文题目：The research about the rejection of western music in Tongdian·Yuedian

申请人姓名：李秋

指导教师：郑祖襄

合作导师：

专业名称：音乐与舞蹈学

研究方向：中国音乐史

所在学院：音乐学院

论文提交日期　2016 年 5 月

《通典·乐典》“排胡”音乐思想研究

论文作者签名： 李秋

指导教师签名： 邵晓峰

论文评阅人 1：

评阅人 2：

评阅人 3：

评阅人 4：

评阅人 5：

答辩委员会主席：

委员 1：

委员 2：

委员 3：

委员 4：

委员 5：

答辩日期：

杭州师范大学研究生学位论文独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得 杭州师范大学 或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名： 李秋 签字日期： 2016 年 6 月 5 日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解 杭州师范大学 有权保留并向国家有关部门或机构送交本论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权 杭州师范大学 可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索和传播，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名： 李秋 导师签名： 邵晓寒

签字日期： 2016年 6 月 5 日 签字日期：2016 年 6 月 5 日

致谢

时光如梭，转瞬即逝，三年的研究生生活马上就要结束了。随着毕业时间的临近，心中隐隐开始有一种伤感。回想起三年前刚接到考研录取通知书时，我的心情是那样的激动，终于跨进了神圣的学术殿堂，实现了自己的梦想，对未来三年的研究生生涯满是憧憬和期待。开学后，自己有幸成为中国音乐史学界德高望重的郑祖襄教授的弟子，这又是命运对我的眷顾。

经过三年在母校的系统学习和训练，在郑老师和其他各位师长的指点提携以及同学们的热情帮助下，我从一个懵懵懂懂的本科生，逐渐成长为一个具有一定的学术素养和科研能力的研究生，真正实现了对自己质的提升，也切实感受到了自己从刚入校时的书生意气到现在的稳重成熟的转变。

不知不觉中，三年的研究生生活已接近尾声，还有一个月，我们就要离开学校，各自奔向新的前程。回首过往，我对母校、对各位师长满怀感恩和留恋，正如导师郑祖襄教授对我的寄语所说，三年的研究生学习，时间是短暂的，但它对于我未来的进步、成长与发展，影响是不可估量的，母校的厚爱值得我一生去珍重！

最深的谢意献给我的导师郑祖襄教授，作为我的学术引路人，郑老师给予我学习上的严格要求和热情帮助，使得我在学习道路上取得了长足的进步。我的毕业论文选题难度较大，从论文的选题、收集材料、到最终定稿，没有郑老师的指导和帮助，就没有我今天取得的优良成绩。郑老师严谨治学之风早有耳闻，以至于每次上专业课时，心里都会忐忑不安。老师对我的毕业论文大到结构上的主次轻重，小到字、词的运用，耐心细致、一丝不苟地提出了许多宝贵的修改意见。一直到毕业前夕，依然坚持每周给我上课。我能取得今天的进步，与郑老师的辛苦付出是密不可分的。

感谢为我们开设研究生公选课的南鸿雁老师、杜亚雄老师、孟凡玉老师、田耀农老师、薛罗军老师、李荣有老师，让我们了解到本专业以外更广阔的学术领域。感谢刘真老师和钟正翔老师不厌其烦地帮助我们解决学习、生活中碰到的一些琐事，正是他们无私的奉献才使得我们顺利完成学业。

感谢我的本科老师唐建军老师、陈继华老师，感谢我的古琴老师涂中华老师，通过他们的指导和帮助，使得我音乐实践水平得到了提升，从而促进了我理论研究水平的提高。

感谢已经毕业的龚玮学姐、何弦学姐和智慧清学姐给予我学习上的鼓励。感谢我的同窗好友孔令成和杨梦杰，在我遇到困难时总能伸出援助之手。感谢我的学妹庞妮和张雨，感谢她们在我论文写作期间给予我生活上的关心和照顾。

感谢我的父母以及所有支持、帮助过我的人。未来的日子，唯有不懈努力才能不辜负大家的厚爱！

最后，祝愿我们的母校越来越好！祝愿我们的师长身体安康，桃李满园！祝愿我们的同学前程似锦！

摘要

本文以杜佑《通典·乐典》“排胡”（即排斥胡乐）音乐思想为中心议题，采用多学科融会贯通的研究方法,多角度、全方位地展示唐“安史之乱”后特定历史条件下杜佑“排胡”音乐思想,并对其产生原因及矛盾进行分析。希冀借此使读者进一步认识中外音乐交流对中国音乐发展的积极作用，并且认识到华夏民族音乐本质上是多民族音乐的融合，由此启发人们对音乐史和音乐史学关系等问题的思考。

全文共六个部分，分别是绪论、结语和四个章节。

第一部分绪论,就《乐典》“排胡”思想的研究缘起、研究现状和研究方法等问题进行综述。第二部分杜佑《通典》及《通典·乐典》,简明扼要地介绍了杜佑其人、《通典》及《通典·乐典》的编纂和价值,使读者了解影响杜佑音乐思想生成的诸多因素。第三部分和第四部分是本论文的重点部分。第三部分《乐典》中的“排胡”思想，从《乐典》体例、《乐典·序》以及《乐典》正文史料三个方面对《乐典》“排胡”音乐思想的体现进行分析。第四部分《乐典》“排胡”思想原因分析，从历史原因、社会原因、杜佑个人音乐史学观三个方面分析《乐典》“排胡”思想产生原因,以期为接下来的矛盾分析做铺垫。第五部分是在三、四部分的基础上，对《乐典》“排胡”思想引发的几对矛盾进行分析，由“排胡”思想与杜佑相对开放的民族观的矛盾分析，到“排胡”思想与胡汉交融音乐史实的矛盾，进而引申到音乐史和音乐史学矛盾分析，借此使读者进一步认识中外音乐交流对中国音乐发展产生的积极作用。第六部分是本文的结语,指出《乐典》“排胡”思想对后来音乐史书编纂的影响，并对全文做了概况性的总结。

关键词： 杜佑；《通典·乐典》；胡乐；“排胡”思想；中外音乐交流；

Abstract

This article to Tongdian-Yuedian rejection of western music thought of music as a central issue, using multi discipline comprehensive research methods, multi angle, all-round display under the specific historical conditions after Tang rebellion Du Yourejection of western music thought, and the produced reasons and contradictions were analyzed. Hoping to enable readers to further understand the positive impact of Chinese and foreign music exchange on the development of China's music, and then to rethink the history of music and music history and other issues related to the enlightenment significance.

This paper consists of six parts, namely the introduction, the conclusion and the four chapters. The first part is the introduction, on the Yue Dian rejection of western music thought of the origin of the research, research status and research methods were summarized. The second part Duyou Tongdian and Yuedian, briefly introduced Duyou Tongdian and Yuedian, the compilation and value, so that readers understand the many factors influencing Du You music thoughts generated. The third part and the fourth part is the key part of this paper. The third part of the Yuedian rejection of western music thought, from the Yuedian - preface, the dictionary of the music style and historical materials of the text three aspects of Yuedian rejection of western music the embodiment of the thought of music were analyzed. The fourth part of the Yuedian row rejection of western music thought reason analysis, analyze, from the historical reasons and social reasons, Yuedian Compilation purport of three aspects, Yuedian rejection of western music ideological reasons, in order to the next conflict analysis to pave the way. The fifth part is the Yuedian rejection of western music caused the thought on several contradictions are analyzed in the third part, from the perspective of rejection of western music thought and Duyou relatively open national contradiction analysis to and analysis of the contradiction between rejection of western music thought and Han nationality of music history, then extended to music history and music history contradiction analysis. The sixth part is the conclusion of this paper, it is pointed out that Yuedian rejection of western music thought of later music history compilation effect and make a brief summary to the full text.

Key words: Duyou; Tongdian— Yuedian; rejection of western music thought; Chinese and foreign music exchange;

目次

摘要.....Ⅳ
1 绪论.....
1.1 选题缘起.....1
1.2 研究现状和文献综述.....1
1.3 研究方法.....3

2 杜佑《通典》及《通典·乐典》.....4
2.1 杜佑其人.....4
2.2《通典》的编纂和价值.....5
2.3《乐典》的编纂和价值.....7

3《乐典》中的“排胡”音乐思想.....15
3.1《乐典》体例中的“清夷分立”.....15
3.2《乐典·序》中的“乐有先兆”.....18
3.3《乐典》正文中的“尊华贬夷”.....22

4《乐典》“排胡”思想原因分析.....29
4.1 历史原因——儒家“乐与政通”思想传统.....29
4.2 社会原因——“安史之乱”后文人“贵华贱夷” 观念.....31
4.3 个人原因——杜佑“经邦致用”音乐史学观.....33

5《乐典》“排胡”思想矛盾分析.....35
5.1“排胡”思想与杜佑民族观念的矛盾.....35
5.2“排胡”思想与音乐史实的矛盾.....38
5.3 音乐史和音乐史学的矛盾.....43
6 结语.....45
参考文献.....47

1 绪论

1.1 选题缘起

杜佑《通典》是我国古代第一部专门叙述历代典章制度的通史，亦是公认的研究唐代及唐以前历史不可或缺的重要文献。《通典》共二百卷，其中《乐典》七卷，开创了中国古代音乐通史体例，在中国古代音乐史学史上有着极其深远的影响。

笔者在研读《通典·乐典》的过程中发现，《乐典》的体例、序言及正文史料的甄选等，均体现了“排斥胡乐”的音乐思想（以下简称“排胡”音乐思想）。《乐典》提倡“华夏正声”，鄙夷“胡乐”，将羯胡之乱归于胡化之风，把“安史之乱”和胡乐的风行视为同样的问题，其背后的音乐思想是摒弃、排斥“胡夷邪音”，崇尚所谓正统雅乐，认为“乐与政通”、“邪音亡国”等等。

本文认为，“排胡”思想在一定程度上掩盖了中外音乐交流对中国音乐发展的积极意义，进而导致真实的历史变得模糊不清，使得后人难以全面认识胡乐输入中原的史实，难以客观的对待音乐交流乃至音乐史的发展。本文以《乐典》“排胡”思想为研究对象，意在唤起音乐学界正确对待西域音乐东渐问题，正视音乐文化交流在中国历史长河中所起到的积极作用。

《乐典》“排胡”音乐思想与历史上中外音乐交流的史实相矛盾。这一方面会使后人难以客观的对待音乐史的发展，另一方面，留下的相关音乐历史著作也容易对后人造成误解。本文希冀通过《乐典》“排胡”思想的研究，对我们进一步思考中国音乐史研究中史料批判问题，以及音乐史和音乐史学的关系等问题产生启发意义。

1.2 研究现状及文献综述

综观学界对杜佑、《通典》及《通典·乐典》的研究，笔者目前尚未发现对《乐典》“排胡”思想专门研究的著作或文章。

郭天祥《近三十多年来<通典>研究述略(1978 — 2010)》一文，对于杜佑和《通典》的研究，从原典的整理与出版、作者生平事迹及思想研究、文本的校订辨正、《通典》性质研究、与刘秩《政典》关系研究、学术价值研究、对其“缺陷”的不

同看法以及《通典》研究与学位论文选题等十个方面，比较系统地综述了1978年—2010年《通典》研究的主要成果和观点。[1]

笔者在郭先生研究成果基础上，从杜佑思想的研究、《通典》诸典研究、《通典》史学史价值研究、《通典》文本的辩误与整理四个方面，撰文将2011—2014年杜佑及《通典》研究概况按问题进行综述。此外，关于《乐典》的研究概况，笔者亦从《乐典》史源问题、《乐典》的音乐观与音乐史观、《乐典》的价值、《乐典》与其他音乐史书的比较等方面对《通典·乐典》研究进行综述。

《乐典》的“排胡”思想问题，学界相关著作或文章中曾有提及：

郑祖襄《<通典·乐典>述评》一文，通过对《乐典》原文的分析，指出《乐典》的基本音乐思想是传统的儒家思想，因此，《乐典》的体例、内容安排等均体现了对“郑卫”和“胡乐”的排斥态度。[2]郑祖襄《唐宋“雅清燕”三乐辨析》亦通过实例指出，杜佑与刘贶有相似的华夷观念，即两书均体现了“排胡”倾向。[3] 此外，郑祖襄著作《中国古代音乐史学概论》一书，通过对《乐典》分类问题的分析，进而指出：“《通典·乐典》把‘清乐’独立出来，又把燕乐放在‘坐立部伎’，把各部外来音乐归入‘四方乐’。这些反映出作者独到的认识和把握音乐文化及其音乐史的水平和能力。”[4]此处论及的分类问题，事实上体现了杜佑音乐观的“排胡”倾向，即强调华夏民族传统的清乐至尊的地位。

（日）岸边成雄《唐代音乐文献解说》一文指出，“《太乐令壁记》是《通典·乐》的原来依据，甚至结构或许文章都相似。”[5]秦序《刘贶与<太乐令壁记>》亦以实例说明，《通典》中有一部分史料来源于《太乐令壁记》，同时指出，《太乐令壁记》的分类体现胡汉相对立分列的状况。[6]

以上著作和文章均指出《乐典》排斥胡乐的倾向，对其原因分析和思想溯源均未有深入探讨。 这些本文研究的起点和基础。

---

[1] 郭天祥《近三十多年来<通典>研究述略(1978－2010)》[J]，《历史文献研究》2012年(总)第31辑.

[2] 郑祖襄《<通典·乐典>述评》[J]，《音乐艺术》1996年第3期。

[3] 郑祖襄《唐宋雅清燕三乐辨析》[J]，《音乐研究》2007年第1期.

[4] 郑祖襄《中国古代音乐史学概论》[M]，人民音乐出版社1998年版，第73页。

[5] （日）岸边成雄《唐代音乐文献解说》[J]，原载《东洋音乐研究》第一卷第1号(1937年)，秦序译，载《交响》1987年第1期。

[6] 秦序《刘贶与〈太乐令壁记〉》[J]，《黄钟》1993年第1、2期。

1.3 研究方法

《乐典》“排胡”音乐思想研究，是一个需要多个学科交叉互助才能完成的课题研究。本文立足于文献史料的整理与分析，以《乐典·序》、《乐典》体例、《乐典》正文史料为对象，结合相关音乐史书，并借鉴学界研究成果，充分关注传统儒家思想以及时代、社会、文化对杜佑音乐思想的塑造意义，同时紧密结合唐“安史之乱”后特定时代背景下音乐本体的发展现状，力求系统地分析杜佑音乐思想，并对其产生原因及其矛盾性进行深度剖析。

本文采用音乐学、历史学、文献学等多学科融会贯通的研究方法，多角度、全方位地展示在唐“安史之乱”后特定的历史条件下杜佑“排胡”音乐思想，并对其产生原因及矛盾进行分析。此外，鉴于杜佑“排胡”音乐思想的复杂性，因此在课题的研究中，对杜佑“排胡”思想研究的各种资料充分运用综合、分析、比较、归纳、演绎等多种方法。以期对《乐典》“排胡”音乐思想有一个初步的认识和分析。

2 杜佑《通典》及《通典·乐典》

杜佑(735—812）字君卿，唐京兆府万年县（今陕西西安）人，是唐中叶政治家，中国史学史上重要的史学家之一。《旧唐书·杜佑传》说他：“性嗜学，该设古今，以富国安人之术为己任……勤而无倦，虽位极将相，手不释卷；质明视事，接对宾客，夜则灯下读书，孜孜不怠。与宾客谈论，人惮其辩而伏其博，设有疑误，亦能质正”。[7]

本章杜佑《通典》及《通典·乐典》，简明扼要地介绍了杜佑其人、《通典》及《通典·乐典》的编纂和价值等，使读者了解影响杜佑音乐思想，乃至音乐观、音乐史观生成的诸多因素。

2.1 杜佑其人

2.1.1 杜佑家世——“城南韦杜，去天尺五”

杜佑出生在一个世代当官门风传统、有着显贵姓氏族望的士族家庭。唐代京兆杜氏，与韦氏家族一起享有“城南韦杜，去天尺五”[8]的时誉。其父杜希望，是唐西北地区政治史上著名的人物之一，对杜佑的影响很大。杜佑的少年时代，是唐朝处于盛世的开元时代，良好的社会环境和文化高度繁荣发展的背景，无疑对杜佑的成长发展很有利，为杜佑学问旨趣的培养提供了很好的条件。

杜佑18岁进入官府当官，仕宦生涯长达60年（752—812），一生从县吏、州刺史、中央台省官员、藩镇节度使一直做到宰相，后以78岁高龄、国之元老、退休宰相高位去世。而与政治成就相比，杜佑作为史学家，在学术方面取得的成就更高，亦更加有意义。

2.1.2 杜佑学问志趣——“不好章句之学”

关于杜佑的学问志趣，《通典》自序中开宗明义便写道：“佑少尝读书，而性且蒙固，不达术数之艺，不好章句之学。”[9]即杜佑的志趣不在学诗作画习字上，他

[7] （后晋）刘昫《旧唐书·杜佑传》[M]卷一四七，中华书局点校本1975年版，第3982—3983页。

[8] （宋）司马光《资治通鉴》[M]卷二二六，中华书局2013年版。“德宗建中元年”以金部郎中万年杜佑权江淮水陆转运使条胡三省注：“诸杜居城南，时号‘城南韦、杜，去天尺五’。户贯则万年。”

[9] （唐）杜佑《通典》[M]卷一，中华书局1988年版，第1页。

的志趣是经史学问，是典章制度，是儒家的治国理论。关于杜佑早年学习生活，因为史料记载留下很少，我们了解的亦不多。但杜佑的少年时代正值开元盛世，良好的社会环境及文化繁荣发展背景无疑对杜佑知识学习和学问志趣培养提供了良好的条件。杜佑所著《通典》一书，曾经广征博引，参考和使用了大量的政府文件和官私典籍文献材料。杜佑一生官宦经历为其广泛收集研读政府文件和官私典籍文献材料提供了便利。除《通典》外，杜佑还有其他多种著作，见于《新唐书·艺文志》的有：《宾佐记》一卷，《管氏指略》二卷，《理道要诀》十卷。[10]

2.2《通典》的编纂和价值

《通典》二百卷，博大精深、规模恢弘，从开始动笔到最终完成，用了三十六年时间。《通典》是杜佑在担任幕僚期间，为现实行政而编纂的一部“制度通史”，其追求的是到达儒家的礼治境界。

2.2.1《通典》的旨趣——“征诸人事，将施有政。”

杜佑编纂《通典》之前，唐代著名史学家刘知几之子刘秩，编了一部《政典》。杜佑受刘秩的启发编成《通典》：“佑得其书,寻味厥旨,以为条目未尽。因而广之,加以开元礼乐书,成二百卷,号曰《通典》。”[11]

《通典》自序里写道：“所纂《通典》,实采群言,征诸人事,将施有政。”[12]杜佑的意思是，编纂《通典》一书的意图和目的，是从探讨治国理道的角度，去考察历代治政经验得失、制度因革，以期能有助于国家建设和政治治理，为执政者提供治理国家和制度借鉴方面的参考，为当朝统治提供历史治政经验。杜佑《通典》自序中勾画了封建社会的经济、政治结构以及相互关系：

“夫理道之先,在乎行教化。教化之本,在乎足衣食。……夫行教化在乎设职官,设职官在乎审官才,审官才在乎精选举,制礼以端其俗,立乐以和其心，此先哲王致治之大方也。……是以食货为之首,选举次之,职官又次之,礼又次之,乐又次之,刑又次之,州郡又次之,边防末之。或览之者,庶知篇第之旨也。”[13]

---

[10]分见（宋）欧阳修、宋祁《新唐书·艺文志二》[M]卷五八，第1485页；《新唐书·艺文志三》卷五九，第1532页、卷五九《艺文志三》第1537页，中华书局点校本1975年出版。

[11] 《旧唐书·杜佑传》卷一四七.中华书局1975年版，第3982页。

[12] 《通典》卷一，第1页。

[13]《通典》卷一，第1页。

杜佑的这一段话,意思是:应当通过教化去达到“致治”的目的,而“教化”,则应以食货为基础;在这个基础上,制订出一套选举办法和职官制度,礼、乐、兵、刑,则是职官的职能;州郡、边防是这些职能在地域上的具体实施。作为一名政治家,杜佑对唐代治政得失和儒家治国理念以及方法论有着深刻的理解和认识,其撰述《通典》的目的亦是“志在经邦”,即以富国安民为己任,发挥史学对现实的作用,重建秩序、安定社会。

2.2.2《通典》的结构特点——“严谨而不拘于体例”

《通典》共二百卷,分别以食货、选举、职官、礼、乐、兵、刑、州郡、边防的次序考其沿革。杜佑受管子影响,以食货为基础,认识到其间的相互联系、且层次分明,形成了一个新的逻辑结构,即从经济到体制、从选举到设官、从文教到法治、从中央到地方,再从汉族到边族。

瞿林东《杜佑评传》认为,《通典》的结构特点是严谨而富于变化。《通典》的编次,反映了历史和逻辑的统一:“门下设纲,纲下立目,以门带纲,纲举目张,形成了一个庞大而严谨的体系。”[14] 其次,书中指出,《通典》的结构严谨之中富于变化,这显示出作者既讲求体例同时又不拘于体例的编纂思想。尤其是在《兵典》的内容上、史与论关系的处理等方面均得以体现。

谢保成《中国史学史》一书指出,《通典》的结构是“一个对社会结构的全新勾画,是当时条件下最准确地‘按照现实的历史过程本身’反映社会基本面貌的卓识,比起按‘六官所职’分门,在旨趣上有天壤之别。以这样的结构编排全书,并使‘览之者庶知篇第之旨’,不仅建立起一个认识社会结构的全新体系,而且成为历史编纂学上的一大创举。”[15]

2.2.3《通典》的史学价值——开典制体史书之先河

《通典》在中国史学史上享有很高的地位,《四库全书总目》中对其赞美道:“博取五经群史,及汉魏六朝人文集、奏疏之又裨得失者,每事以类相从。凡历代沿革,悉为记载,详而不烦,简而有要。元元本本,皆为有用之实学,非徒资记问者可比。考唐以前之掌故者,兹编其渊海矣”。[16]

[14] 瞿林东《杜佑评传》[M],广西教育出版社 1996 年版,第 73—74 页。

[15] 谢保成《中国史学史》[M],中国社会科学出版社 2008 年版,第 145—146 页。

[16] (清)纪昀《四库全书总目提要》[M]卷八一《史部三十七政书类一》,中华书局影印本 1981 年版。

《通典》是我国古代第一部综论历代经济、政治、军事、文化等制度的典制体史书，它对其后历史学专著有着深远的影响。钱穆先生认为杜佑《通典》是在传统“记事体”、“编年体”、“纪传体”三大文学体例之外，开创了第四体——“政书体”，可谓中国古代“制度史”创始者，是“中国史学里一个大创辟”。[17]《通典》“开典制体通史著作先河，创历史编纂学新格局，使杜佑超越了前辈、同辈诸多历史人物，当之无愧的成为唐代也是中国学术史上重要的人物之一。”[18]

2.3《乐典》的编纂和价值

《通典·乐典》开创了中国古代音乐通史的先例，被日本音乐学者岸边成雄称为“唐代音乐史的主干”。[19]在中国古代音乐史学史上有着极其深远的影响。杜佑《通典》崇尚儒家思想，主张“经邦致用”，即历史为现实服务。其中《乐典》的音乐思想亦体现儒家音乐思想，“制礼以端其俗，立乐以和其心”，即以礼正国、以乐正心，提倡正统雅乐，主张礼乐治国，因此，《通典》将“礼”和“乐”连在一起，《礼典》一百卷之后，紧接着是《乐典》七卷。本节从《乐典》的史料来源、《乐典》的音乐史价值两方面对《乐典》的基本概况进行阐述。

2.3.1《乐典》的史料来源

《乐典》共七卷，内容涉及历代沿革（主要是雅乐）、乐律、乐器乐队、歌舞，宫廷燕乐和乐议。笔者分别从正史乐志、《太乐令壁记》与《宋略》、杜佑亲历亲闻三个方面阐释《乐典》的史料来源。

2.3.1.1 正史乐志

《乐典》中关于历代音乐的史料主要来自历代正史中乐志、律历志,如《汉书·礼乐志》、《宋书·乐志》、《魏书·乐志》、《隋书·乐志》、《汉书·律历志》、《后汉书·律历志》，此外还有《尚书》、《周礼》、《礼记》、《尔雅》、《世本》、《释名》、《周易》、《虞书》以及正史中列传里的史料。以《乐典》“历代沿革（上）”中出自《汉书·礼乐志》的一段史料为例：

[17] 钱穆《中国史学名著》[M]，九州出版社 2012 年版，第 189 页。

[18] 郭峰《杜佑评传》[M]，南京大学出版社 2011 年版，第 4 页。

[19] 同注 5。

“是时，郑声尤甚。黄门名倡丙强、景武之属富显於世，贵戚五侯、定陵、富平外戚之家（五侯，王凤以下。定陵，淳于长也。富平，张放。）淫侈过度，至与人主争女乐。哀帝自为定陶王时疾之，又性不好音，及即位，下诏曰：‘惟世俗奢泰文巧，而郑卫之声兴。夫奢泰则下不逊而国贫，文巧则趋末背本者众，郑卫之声兴则淫辟之化流，而欲黎庶敦朴家给，犹浊其源而求其清流，岂不难哉！孔子不云乎，‘放郑声’，‘郑声淫。’其罢乐府官。郊祭乐及古兵法武乐，在经非郑卫之乐者，条奏，别属他官。’”[20]

《乐典》中这段话出自《汉书·礼乐志》，哀帝“性不好音”，因此即位后便“罢乐府”，汉代“罢黜百家，独尊儒术，”确立了儒家思想的正统与主导地位，与此相对应，统治阶级奉行儒家音乐思想，主张礼乐治国，“郑卫之音”被指斥为有害身心、有损国家的淫乐。儒家视礼、乐为一体，汉代朝廷曾有几次恢复礼乐的活动，论礼的书中常包括着音乐的内容。《乐典》引用《汉书·礼乐志》中这段史料，体现了儒家正乐思想，即推崇雅乐，排斥以“郑声”为代表的俗乐。

《乐典》的基本思想是传统的儒家思想。如《乐典·序》曰：“夫音生于人心，心惨则音哀，心舒则音和。然人心复因音之哀和，亦感而舒惨，……乐也者，圣人之所乐，可以善人心焉。所以古者天子、诸侯、卿大夫无故不彻乐，士无故不彻琴瑟，以平其心，以畅其志，则和气不散，邪气不干。此古先哲后立乐之也，……古者因乐以著教，其感人深，乃移风俗。将欲闲其邪，正其颓，唯乐而已矣。”[21]

《乐典》主张音乐能够教化人心、移风易俗，杜佑奉行传统的儒家音乐思想，以汉族士大夫的标准来评价胡乐和俗乐，当与《乐典》多处史料源自正史乐志不无关系。

再以《乐典》出自《礼记·乐记》中的一段史料为例：

“宫乱则荒，其君骄；商乱则陂（彼义反。注同），其官坏；角乱则忧，其人怨；徵乱则哀，其事勤；羽乱则危，其财匮。五者皆乱，迭相陵，谓之慢，如此则国之灭亡无日矣。（君、臣、人、事、物共道乱，则其音应而乱。荒，犹散也。陂，倾也。书曰：“王耄荒”。《易》曰：“无平不陂。”）夫民有血气心知之性，而无哀乐喜怒之常，应感起物而动，然后心术行焉（言在所以感之也。术，所由也。形，

[20] 《通典》卷一四一，第3595页。

[21] 《通典》卷一四一，第3587页。

犹见也）。是故志微、噍杀之音作，而民思忧；啴谐、慢易、繁文、简节之音作，而民康乐；粗历、猛起、奋末、广贲之音作，而民刚毅；廉直、劲正、庄诚之音作，而民肃敬；宽裕、肉好、顺成、和动之音作，而民慈爱；流辟、邪散、狄成、涤滥之音作，而民淫滥。”[22]

《乐典》“乐三” 这段史料出自《礼记·乐记》，大概意思是：“宫音混乱就成为散漫的声音，象征着国君骄横；商音混乱就成了偏激不正的声音，象征着官史堕落；角音混乱就成为忧愁的声音，国家的人民怨恨；徵音混乱了就成为哀伤的声音，国家的事物劳倦；羽音乱了就不安全，国家财务匮乏。五音都混乱了，互相排斥，叫做慢，在这种慢的情况下，国家灭亡的日子就不远了。”

在我国古代，五声、十二律、八音都有其象征意义。音乐反映社会风气，从一个地区的音乐可以看出社会的风尚。《乐记》是先秦儒家代表性的音乐论著，其中提出：“凡音者，生人心者也。情动於中，故形於声，声成文谓之音。是故治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。声音之道，与政通矣。”[23]

儒家音乐思想主张音乐反映社会风气，音乐与政治相通。此处阐述的是音乐与人心关系之紧密。我国古代音乐美学始终强调“音和”、“心和”、“政和”之间的联系，以平和之音为美，过度则是备受指斥的“淫声”。

2.3.1.2《太乐令壁记》和《宋略》

《乐典》抄录的史料来源除正史乐志外，还有刘贶《太乐令壁记》、裴子野《宋略》等。历史上政治动荡会使得很多史料散失，《太乐令壁记》和《宋略》至今仍有部分佚文存世，实属难得。

2.3.1.2.1 刘贶《太乐令壁记》

（唐）刘贶《太乐令壁记》是成书于唐开元九年左右的乐书，是唐代太常寺太常署对唐前期音乐的总结，《太乐令壁记》今已散失，仅存佚文，其篇目赖《玉海》得以保存，《玉海》卷一零五有唐《大（太）乐令壁记》专条：

上卷 乐元（歌一、诗二、舞三、抃四、律吕五）

中卷 正乐（雅乐六、立部伎七、坐部伎八、清乐九、西凉乐十）

[22] 《通典》卷一四三，第3636—3637页。

[23] 《乐记》[M]吉联抗译注、阴法鲁校订，人民音乐出版社，1958年版第1页。

下卷 四夷乐 （东夷十一、南蛮十二、西戎十三、北狄十四、散乐十五、乐量十六、陈仪十七、兴废十八）[24]

通过对《太乐令壁记》篇目的分析，使我们加深了对当时的音乐的了解，在玄宗开元初，各外来乐部和少数民族乐部的地位仍很不同。前者属于“正乐”，和雅乐同列，而后者被视为四方乐，在《壁记》中列入不同卷次。

岸边成雄先生在《唐代音乐文献解说》一文中指出：“刘贶的《太乐令壁记》是《通典》‘乐’的原来依据，甚至结构或文章都相似。”[25]笔者认为不全然如此，《乐典》与《太乐令壁记》在某些史料的运用上有相似的地方。但《太乐令壁记》如今仅残存体例和少许佚文，能够充分说明问题的或许是两书体例的比较。笔者通过对两书体例的对比可知，二者的性质完全是不同的，《乐典》是一部历史书，延续了史志的写作特征，要求将历代史书乐志贯通起来。（清）章学诚认为：“统前史之书志,而撰述取法乎官礼,杜佑《通典》作焉。”[26]而《太乐令壁记》记载音乐事件，更接近于一本音乐理论书。

《乐典》“历代沿革”（上）和“历代沿革”（下）可以看做《乐典》的总论，主要记写的是历代雅乐的沿革。同样是有总论性质的《太乐令壁记》的“乐元”，记载的则是歌舞、律吕等，将雅乐放在后面中卷“正乐”中，且刘贶将坐立部伎、西凉乐等非华夏传统音乐都归为正乐，并没有体现明显的“华夏正乐”观念。可见，与刘贶《太乐令壁记》相比，杜佑《乐典》“唯雅乐独尊”的倾向更加明显。

《乐典》的篇目如下：

乐一、历代沿革上

乐二、历代沿革下

乐三、十二律,五声八音名义,五声十二律旋相为宫、相生法,历代制造

乐四、权量,八音,乐悬

乐五、歌,杂歌曲,舞,杂舞曲

乐六、清乐,坐立部伎,四方乐,散乐,前代杂乐

乐七、乐议

[24]（宋）王应麟《玉海》[M]卷一零五，见中央音乐学院中国音乐研究所编《中国古代音乐史料辑要》（第一辑），中华书局1962年版，第572页。

[25] 同注6.

[26] 章学诚《文史通义》[M],中华书局1956年版,第129页。

秦序通过对《壁记》佚文以及《乐典》史料的对比分析，指出《乐典》至少有一部分史料来自《壁记》。[27]诚然，《乐典》之所以多本《壁记》，并非出人意外。刘贶的父亲是史学家刘知几，其兄刘秩又是《政典》的作者，如上文所述，杜佑曾受刘贶之弟刘秩《政典》 的启发撰成《通典》，对其兄重要著作《壁记》不可能不加以注意。

2.3.1.2.2 裴子野《宋略》

裴子野（469 年—530 年）是南朝萧梁时著名政治家，又是史学家、文学家。其著《宋略》二十卷，是南朝宋史专著，全书已于宋元散佚，仅散见于杜佑《通典》等其他几部史书中。《乐典》“历代沿革”（上）中的一段史料直接引自裴子野《宋略》：

“梁裴子野《宋略》曰：‘先王作乐崇德，以格神人，通天下之至和，节群生之流放。故天子之于士庶，未曾去其乐，而无非僻之心也。及周道衰微，音失其序，乱代先之以忿怒，亡国从之以哀思。优杂子女，荡目淫心。充庭广奏，则以鱼龙靡慢为瑰玮，会同飨觌，则以吴趋楚舞为妖妍。纤罗雾縠侈其衣，疏金楼玉砥其器。在上班赐宠臣，群下从风而靡。王侯将相，歌伎填室；鸿商富贾，舞女成群。竞相夸大，互有争夺，如恐不及，莫为禁令。伤风败俗，莫不在此。’” [28]

《乐典》“历代沿革（上）”中的这一段体现了很强的雅乐正统观念，通过对本段史料的分析可知，裴子野《宋略》奉行儒家音乐思想，推崇宫廷雅乐，排斥俗乐，认为俗乐“荡目淫心”、败坏社会风气。下文《乐典》正文中“崇华贬夷”史料分析一节对此段史料进行详细分析，故此处不做过多赘述。

2.3.1.3 杜佑亲历亲闻

杜佑是唐代中叶一位重要的政治家、思想家，也是中国史学史上重要的史学家之一。他以长期的政治实践和非凡的学术著述经历，见证了时代和社会的变迁，政治、经济及其文化生活变动发展之历史过程。杜佑本人是中唐时期的三朝宰相，其亲历国家政治管理实践的丰富阅历和政治经验，再加上长期以来接近和看到当朝国家藏书资料和地方文献资料，可以想见，唐代音乐至少有相当一部分，杜佑是能耳闻目睹的。

[27] 同注 6.

[28] 《通典》卷一四一，第 3600 页。

《通典》所涵盖的时间范围，即“通观”的历史范围，上溯远古，下及唐代天宝年间，时间跨度数千年。其中所用的文献材料以历史文献为主，当代文献亦占相当大的比例。有些材料的下限，已经到了杜佑做淮南节度使的唐德宗贞元年间，最晚的在贞元十三年左右。《通典·职官典》卷二十一，记载唐宰相值日制度：“至德二载三月，宰相分直，主政事笔，每一人知十日。贞元十年五月八日，又分每日一人执笔。”[29]这条材料，即为《通典》中所见时间较晚的材料。此外，《通典·礼典》卷四十三，杜佑在其中《郊祀礼篇》一条自注中，引用了“贞元十三年赦”。[30]此条材料，可能是所见时间最晚的一条材料。贞元（785 年正月-805 年八月）是唐德宗李适的年号，贞元十三年是公元 797 年，据此可知，《通典》中引用时间最晚的一条材料大概是 797 年，此时杜佑已是花甲之年。

《通典》是当朝官员记录当代史，杜佑本人既是政策的执行者，又是参与者，亲身经历、弥足珍贵。《通典》记载史料的时间下限既已是杜佑花甲之年，因此可以推断，《乐典》中有些事情，杜佑从年轻到老年应当是有所见闻的。

2.3.2《乐典》的音乐史价值

2.3.2.1 开创了音乐通史体例

郑祖襄《<乐典>述评》指出：“《通典·乐典》开创了音乐通史的体例。”乐典》之前,历代音乐史书中主要是正史乐志（比如《汉书·礼乐志》、《隋书·音乐志》）和一些内容有限的私家音乐史著作（比如《吕氏春秋·古乐》、《古今乐录》等），但与其后的《乐典》相比，均称不上为体例完备的音乐通史。“ 如果从通史角度讲,《通典》只是‘典章制度’的通史;然而从音乐史的角度看,则其中的《乐典》已经是一部完整的音乐通史。”[31]因此可以说，由于在编纂体例、史料内容、音乐史学思想等方面的学术成就,使《乐典》成为一部划时代的音乐史学著作。

《乐典》继承了前代乐志的撰写体例,建立了一种音乐通史的编纂体例。它以“历代沿革”两卷为全篇的总论,主要是对雅乐历史的回顾。在“历代沿革”之下分乐律学、乐器乐队、歌舞、燕乐、乐议五个部分的分论，更注重音乐理论的研究。

[29] 《通典》卷二一，第 542 页。

[30]《通典》卷四三，第 1199 页。

[31] 同注 2.

《乐典》之前的音乐史书，正史乐志注重雅乐历史，但往往忽略音乐理论。而私家音乐史注重音乐理论的记载，但音乐历史部分相对薄弱。《乐典》注重历史和理论相结合，体现了历史性和共时性的辩证统一，兼具正史乐志和私家音乐史的优点，对后世音乐史书的编纂产生了深远的影响。

《乐典》在撰写体例方面继承了前代乐志，且在正史乐志的基础上开创了一种音乐通史的编纂体例。《乐典》之后,宋代郑樵《通志·乐略》,元代马端临《文献通考·乐考》,以及清代以后“七通”中的音乐部分均是按照这个体例来记写音乐史的。可见《乐典》对其后音乐史学著作影响之深远。

2.3.2.2“唐代音乐史料之权舆”

杜佑《通典》大量引用各种珍贵的史籍,有不少史料后来散佚了,后人只能通过《通典》来了解其中的片断。《乐典》的史料，有些来自前朝乐书，有些应当是杜佑耳闻目睹。唐人记写的当朝音乐著作历史上曾有过一些，很多史料在“安史之乱”中散失，如今留存者寥寥无几，成书于《乐典》之前的刘贶《太乐令壁记》是很重要的唐代音乐史文献，但《壁记》早佚，因此，就现在留存下来的唐代音乐文献来看，《乐典》留存下来的音乐史料是尤其珍贵的。此外，《乐典》中的自注是杜佑对各种音乐现象、事物进一步的阐述,和正文一样具有学术价值。

岸边成雄《唐代音乐文献解说》一文认为，《乐典》“可以说是唐代音乐史料之权舆。”文中指出：“杜佑著有《理道要诀》,收录了未收入《通典》的有关‘天宝十三载改诸乐名’的重要记载,以《唐会要》为始,（宋）王灼《碧鸡漫志》、（宋）吴曾《能改斋漫录》、（元）刘埙《隐后通议》等均引用之。”[32]《通典》之后，《旧唐书·音乐志》、《新唐书·礼乐志》等正史乐志部分均引用了《乐典》，由此可见《乐典》在中国古代音乐史学史上重要地位。

《乐典》记写每一种乐器都写到唐代，其中“乐四”八音(即乐器)部分基本上是按照《宋书·乐志》的记述格式,并且补上了隋唐以来新出现的乐器，且记载史料方面更胜一筹，考证旁征博引、夹议夹评。郑祖襄《<乐典>述评》以《乐典》中“琵琶”一条为例,对比它和《宋书·乐志》的记载进而指出：“无论在引用史料方面的全面性,还是对史料分析考证的深入程度,《乐典》都是胜一筹的。”[33]

[32] 同注 5.

[33] 同注 2.

关于琵琶的一段史料，《宋书·乐志》曰：

“琵琶，傅玄《琵琶赋》曰：‘汉遣乌孙公主嫁昆弥，念其行道思慕，故使工人裁筝、筑，为马上之乐. 欲从方俗语，故名曰琵琶、取其易传于外国也。’《风俗通》云：‘以手琵琶，因以为名。’杜摯云：‘长城之役，弦鼗而鼓之。’并未详孰实。其器不列四厢。”[34]

《通典·乐典》曰：

“琵琶，傅玄《琵琶赋》曰：‘汉遣乌孙公主嫁昆弥，念其行道思慕，故使工人裁筝、筑，为马上之乐。今观其器，中虚外实，天地象也；盘圆柄直，阴阳叙也；柱有十二，配律吕也；四弦，法四时也。以方俗语之曰琵琶，取其易传于外国也。’《风俗通》曰：‘以手琵琶，因以为名。’《释名》曰：‘推手前曰批，引手却曰把。’杜摯曰：‘秦苦长城之役，百姓鼗而鼓之。’并未详孰实。其器不列四厢。今清乐奏琵琶，俗谓之秦汉子’，圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。傅玄云：‘体圆柄直，柱有十二。’其他皆充上锐下，曲项，形制稍大，本出胡中，俗传是汉制。兼似两制者，谓之‘秦汉’，盖谓通用秦、汉之法。《梁史》称侯景之害简文也，使太乐令贲彭隽曲项琵琶就帝饮，则南朝似无曲项者。五弦琵琶，稍小，盖北国所出。旧弹琵琶，皆用木拨弹之，大唐贞观中始有手弹之法，今所谓诌琵琶者是也。《风俗通》所谓以手琵琶之，知乃非用拨之义，岂上代固有诌之者？(手弹法，近代已废，自裴洛儿始为之。)”[36]

通过《乐典》和《宋书·乐志》中记载琵琶史料的对比可知，《乐典》在《宋书·乐志》基础上，还引用了《释名》、《梁史》以及杜摯等说法，可知《乐典》在史料的引用方面更广泛、更全面，在史料考证分析的程度上，亦更加深入。

杜佑曾任三朝宰相，许多音乐事项能够耳闻目睹、亲历亲闻，因此可以说，《乐典》某种程度上是当时人写当时事，时空确凿，保存了宝贵的唐代音乐史料。著名唐代音乐文学家任二北先生曾提出“以唐治唐”的主张，秦序先生认为可以进一步提出“以初唐治初唐，以中唐治中唐。”[36]即史料更能反映出真实的史实，强调用真实可信的唐代当时史料研究唐代历史。由此更见《乐典》保留唐代史料之重要价值。

[34] （南朝）沈约《宋书》[M]，中华书局1974年版。

[35] 《通典》卷一四四，第3679页。

[36] 同注6.

3 《乐典》中的“排胡”音乐思想

通常说音乐上的“胡乐”，一般指“西域音乐”，即西域地区的音乐。“西域”是见诸中国史籍的一个地理概念，《汉书》卷九六《西域传·序》：“西域以孝武时始通，本三十六国，其后稍分至五十餘，皆在匈奴之西，乌孙之南。南北有大山，中央有河，东西六千餘里，南北千餘里。东则接汉，隍以玉门、阳关、西则限以葱岭。”[37]尽管各史所记“西域”的范围大小不一，其核心部分均为包括我国新疆在内的中亚地区。今天使用“西域”这一名称，一般有广狭两义。广义指古代中亚，狭义则指历史上的新疆地区。本文讨论《通典》“排胡”问题，取广义“西域”（此处与“胡”同义）地理概念。

本章以具体的史料为例，从《乐典》体例中的“清夷分立”、《乐典·序》中的“乐有先兆”、《乐典》正文中的“崇华贬夷”三个方面阐释《乐典》“排胡”思想的具体体现。

3.1《乐典》体例中的“清夷分立”

《乐典》共有七卷，通过对《乐典》体例的分析可知，它们内在各节之间的联系非常紧密。乐一、乐二“历代沿革”，叙述的音乐历史上至远古三代，下至唐肃宗时代,是《乐典》整篇的“总论”,其中注重音乐的继承性，音乐发展的主要脉络尤为清晰。“历代沿革”对历代雅乐发展的基本面貌作了概括性的叙述，年代跨度大，强调雅乐的传承和雅乐的音乐史观。“总论”之下，有五个相互并列的“分论”，分别是历代乐律，乐器乐队，歌、舞，宫廷燕乐和宫廷乐议，“分论”各子目的设立，着重突出音乐史中的重要方面，且内容详略得当、重点突出。

事物的分类，既是事物逻辑的分类，又是对事物历时变化的反映。《乐典》在分类中体现了其强调华夏传统音乐主导地位的倾向。唐以前的音乐史,有不少时期少数民族音乐和外来音乐占有很多的比例（如《隋书·音乐志》），尤其是隋朝以来，以西域诸国音乐为代表的“胡乐”占据着朝野音乐生活的大半,《乐典》“乐六”谈

[37] （汉）班固《汉书》[M]，卷九六（上），中华书局点校本，1962年版，第3871页。

到这个问题时也说:“自周、隋以来,管弦杂曲将数百曲,多用西凉乐,鼓舞曲多用龟兹乐,其曲度皆时俗所知也。”[38]

《通典》之前的《隋书·音乐志》和《通典》之后的《旧唐书·音乐志》在记载宫廷燕乐的时候,都是将“清乐”跟各部外来音乐并列到一起的。

《隋书·音乐志》的编纂结构如下:

上:历代宫廷雅乐(至梁朝),梁雅乐歌词、鼓吹乐,陈雅乐舞辞

中:北齐宫廷雅乐及歌词、鼓吹乐,北周宫廷雅乐及歌词,隋鼓吹乐,开皇乐议

下:隋宫廷雅乐及歌词,乐器,宫廷燕乐(七部乐)及其他外来音乐,鼓吹乐

《乐典》和《隋书·音乐志》不同,它把“清乐”独立一目,把各部外来音乐一起纳入“四方乐”一目。杜佑如此安排的意图是很清楚的,“清乐”是传统华夏民族的音乐,其在中国音乐史上至尊独立的地位是不能动摇的。

《隋书·音乐志》卷十五中的一段史料解释了“清乐”的由来:

“‘清乐’,其始即‘清商三调’是也,并汉来旧曲,乐器形制,并歌章古辞与魏三祖所作者,皆被于史籍,属晋朝迁播,夷羯窃据,其音分散。苻永固平张氏,始于凉州得之,宋武平关中,因而入南,不复存于内地,及评陈后获之。高祖听之,善其节奏,曰:‘此华夏正声也,昔因永嘉,流于江外,我受天明命,今复会同,虽赏逐时迁,而古致尤在,可以此为本,微更损益,去其哀怨,考而补之。以新定律吕,更造乐器。’其歌曲有《杨伴》,舞曲有《明君》并契。其乐器有钟、磬、琴瑟、击琴、琵琶、箜篌、筑、筝、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙等十五种,为一部,共二十五人。”[39]

“清乐”最初指的是“清商三调”,是汉代以来的传统乐曲、乐器以及歌辞,永嘉之乱后,其音乐就分散了。后来到隋朝打败陈朝时重新得到了它。隋文帝听到“清乐”后赞扬其乃“华夏正声”、“古意犹在”。《隋书·音乐志》是将“清乐”纳入宫廷燕乐的,《乐典》将“清乐”一目独立开来,意在强调华夏传统“清乐”独立至尊的地位。此外,《乐典》“历代沿革”主要记载雅乐沿革,“乐七”专述历代乐议,也是着意在强调中国古代雅乐的传统。

[38] 《通典》卷一四六,第3718页.

[39] (唐) 魏徵等撰《隋书·音乐志》[M]卷一三至卷一五,中华书局点校本 1973 年版,第 285—384 页。

《通典·乐典》的编纂结构如下:

乐一:历代沿革(上)

乐二:历代沿革(下)

乐三:十二律,五声八音名义,五声十二律旋相为宫、相生法,历代制造

乐四:权量,八音,乐悬

乐五:歌,杂歌曲,舞,杂舞曲

乐六:清乐,坐立部伎,四方乐,散乐,前代杂乐

乐七:乐议

通过对比分析《隋书·音乐志》和《乐典》的体例可知,《隋书·音乐志》是将“清乐”归入“宫廷燕乐”中,和各部外来音乐并列在一起的,没有特别的加以区分,由此可见,唐初兼容并蓄的文化背景下,并没有将夷夏问题敏感化,音乐方面,亦没有表现出强调华夏传统“清乐”至高无上的正乐观念。而《乐典》则是将“清乐”独立一目,将各部外来音乐归纳进“四方乐”一目,《乐典》成书于“安史之乱”之后,其中体现的“胡汉分列”倾向无疑是受到当时政治环境的影响。由此可见,不同时代、政治背景下,对待外来音乐的态度也截然不同。

郑祖襄《<通典·乐典>述评》一文指出:

“对‘郑卫’这样的民间音乐,《乐典》是持排斥的态度;对外来的‘胡乐’,《乐典》则是极力反对之……这种把政治上胡人入侵、叛乱归咎于胡乐的传入,虽是属儒家文人的迂腐观点,但在当时‘安史之乱’后,一大批士大夫痛定思痛,议论朝政的时候,却是一种很流行的看法……这种观点也深深地影响着《乐典》的内容和它的体例。”[40]

上文提到,岸边成雄称《乐典》是“唐代音乐史料之权舆”,《旧唐书·音乐志》史料多据《乐典》,《新唐书·礼乐志》的音乐部分亦引用了《乐典》,且体例安排方面,《旧唐书·音乐志》、《新唐书·礼乐志》等亦受到《乐典》的影响,将“清乐”和四夷乐并列分立。《乐典》“胡汉分立”的著述体例影响了其后诸多音乐史书。由此足以见得《乐典》在中国古代音乐史学史上之重要地位。

[40] 同注 2.

3.2《乐典·序》中的“乐有先兆”

《乐典·序》如下：

“夫音生于人心，心惨则音哀，心舒则音和。然人心复因音之哀和，亦感而舒惨，则韩娥曼声哀哭，一里愁悲；曼声长歌，众皆喜忭，斯之谓矣。是故哀、乐、喜、怒、敬、爱六者，随物感动，播于形气，叶律吕，谐五声，舞也者。咏歌不足，故手舞之，足蹈之，动其容，象其事，而谓之为乐。乐也者，圣人之所乐，可以善人心焉。所以古者天子、诸侯、卿大夫无故不彻乐，士无故不彻琴瑟，以平其心，以畅其志，则和气不散，邪气不干。此古先哲后立乐之方也。周衰政失，郑卫是兴。秦汉以还，古乐沦缺，代之所存，《韶》、《武》而已。下不闻振铎，上不达讴谣，但（俱）更其名，示不相袭，知音复寡，罕能制作。而况古雅莫尚，胡乐荐臻，其声怨思，其状促遽，方之郑卫，又何远乎！爰自永嘉，戎羯迭乱，事有先兆，其在于兹。圣唐贞观初作《破阵乐》，舞有发扬蹈历之容，象其威武也。歌有粗和嘽发之音，（粗谓初用干戈平戎，戎既平，子爱百姓，有和乐之心。嘽谓乐心，发谓喜心，言天下既安，功成而喜乐也。嘽音昌善反。）表兴亡之盛烈，何让（谢）周之文武，岂近古相习所能关思哉！而人间胡戎之乐，久习未革。古者因乐以著教，其感人深，乃移风俗。将欲闲其邪，正其颓，唯乐而已矣。”[41]

《乐典·序》的大意是：音乐产生于人心，人心悲惨，则音乐哀伤，人心舒畅，则音乐平和。同时，人心又会因为音乐的哀伤与平和，相应地感到悲惨和舒畅。韩娥拉长声音哀哭，一里老幼都沉浸在悲伤中；韩娥拉长声音歌唱，大家又都欢喜起来了，讲的就是这个道理。因此，哀伤、快乐、喜悦、愤怒、敬重、喜爱六种情感，随着外界事物的影响，表现为形态气质，音律融洽，各个乐音也都谐和。舞蹈的人，是歌咏难以充分表达时，情不自禁地通过手舞足蹈来抒发感情，脸上露出感动的表情，想象着它所表现的事物，这就称为乐。

音乐，是圣人所喜爱的，它可以使人心向善。因此，自古天子、诸侯、卿大夫无缘无故不撤掉乐悬，士无缘无故不撤掉琴瑟。用音乐来平和人心，抒发人的志向，则和正之气不会散失，邪恶之气不会冲犯。这是古代先哲作乐的宗旨。周朝衰败，政治失利，郑卫之音兴起。秦汉以来，古乐堙没，取而代之，留存下来的只有《箫

[41] 《通典》卷一四一，第3587—3588页。

韶》、《大武》而已。乡间听不到摇铃声，高堂也听不到歌谣。古乐全都更改了名字，以表示不相承袭。懂得音乐的人很少，亦更少有人能治礼作乐。何况古代雅乐不再受人推崇，胡人的音乐接连到来。胡乐声音哀怨悲伤，节奏急促匆忙，和郑卫之音差的了多少呢？

自永嘉之乱起，少数民族屡乱中原，事情的先兆大概就在这里。圣唐贞观初年作《破阵乐》，这个乐舞反映精神奋发、意气昂扬的面貌，象征着唐代盛世威武。歌曲有粗猛、和缓、舒慢、发扬之声（粗指的是起初用武力平定外族，外族既然已经平定，天子爱百姓，有和睦安乐之心。舒缓的音乐是心里产生崇敬的情感，发散的音乐是心里产生喜悦的情感，国家安康，抒发大功告成后的崇敬和喜悦之情。舒缓的音乐昌善反。）显示开国之君盛大的功业，况且周代的文治武功，怎是近古之人所能沿袭的！况且人间胡戎之乐，陋习久久未除。古人用音乐来教化民众，用音乐感化人心，移风易俗。如今想要驱除邪气，正颓废之风，只有音乐可以做得到了。

3.2.1“古雅莫尚，胡乐荐臻。”

东汉覆灭到隋朝建立之前，中国北方地区战乱屡起，政权更替频仍，北方边族的少数民族内迁，中原汉族流徙南方等等。这种政治和社会的动荡，促进了文化上的交流与融合，不仅使得宫廷雅乐更趋衰落，而且还大大推动了中原汉族同境内外不少民族间的音乐文化交流，尤其是西域各民族及若干国家间的音乐文化交流。至唐代，古代雅乐不再为人推崇，且更趋衰落，而西域胡乐也接连传入中原，影响日趋普遍，逐渐炽热宫廷。

唐代是胡乐流传兴旺、风靡社会的高潮时期，唐代的雅乐，也是渗入了胡戎之乐的。据现存史料记载，建国之初武德七年（624年），祖孝孙等人奉命修订雅乐。《旧唐书》卷七九《祖孝孙列传》言，由于当时的情况是“陈、梁旧乐杂用吴、楚之音，周、齐旧乐多涉胡戎之伎”，于是他们只好“斟酌南北，考以古音，作大唐雅乐”。[42]《旧唐书》卷四五《舆服志》记载说，开元以来，“太常乐尚胡曲”[43]，由此也可见胡乐影响已深入之态势了。

唐代皇族与宫廷贵胄达官对西域音乐有着特殊的偏爱，这一方面和帝王对待外来文化兼收并蓄的文化观，以及他们的文艺胸襟、音乐喜好有关，另一方面和李氏

[42] 《旧唐书·祖孝孙列传》卷七九，第2709页。

[43]《旧唐书·舆服志》卷四五，第1958页.

皇族的西域血统不无关系。冯文慈《西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因》一文指出:“从唐朝宫廷的帝、王、后妃以及进入正史列传的中坚人士的籍贯来看，自初唐到唐玄宗为止的鼎盛时期，大约有63%是在与西域比较接近与相连的地区……这种情况很大程度上决定了唐代宫廷乐于接受西域音乐的倾向。”[44]

3.2.2“其声怨思，其状促遽”

胡乐声音哀怨悲伤，节奏急促匆忙。与庄严、肃穆、舒缓的传统雅乐大相径庭。据唐人咏舞诗文的记载，胡旋、胡腾、柘枝之类的西域舞是荡人心志的淫靡舞，与《秦王破阵》大异其趣，与泼胡、拨头也迥然不同。这些西域舞深入宫廷，且还在贵族士大夫间广泛传播，为长安带来一片颓废之风。《新唐书·武平一列传》中记载，唐中宗时期一位反对胡乐的学士武平一，指责胡乐“比来日益流宕，异曲新声，哀思淫溺，始自王公，稍及闾巷，妖伎胡人……皆亡国之音”[45]“安史之乱”后，诗人元稹、白居易等诗作带有政治倾向，常由于指责唐玄宗之昏庸而牵及胡乐。如元稹《华原磬》、白居易《法曲》等。他们的诗作中崇尚传统“雅正”之乐，反对当时的“新乐”，即胡戎之乐，认为“邪音亡国”、“胡乐乱华”。

唐玄宗音乐天赋很高，尤其擅长西域乐器羯鼓。据唐代南卓《羯鼓录》中记载，唐玄宗击鼓技艺高超，还有制作羯鼓乐曲的才能，制有羯鼓曲《春光好》、《秋风高》等，“绝妙入神”。玄宗偏爱胡乐，然而有时偏爱很容易走向偏颇。《羯鼓录》记载玄宗“酷不好琴”，以至于当时有一位琴人为他弹奏古琴，未待到弹毕，就被呵斥出去。玄宗还命令内官：“速召花奴（李璘），将羯鼓来，为我解秽！”[46]古琴音乐在隋唐时期属于清乐体系。在当时风行大量西域胡乐的时候，古琴音乐仍保留了具有华夏历史传统的作品和曲调。《乐典》“乐六”说：“……唯弹琴家犹传楚、汉旧声及清调、瑟调、蔡邕五弄、楚调四弄调（谓之九弄），雅声独存。”[47]

唐玄宗对华夏音乐之代表琴乐极力排斥，认为其声音秽恶，于是用羯鼓来除去秽气，当时胡乐风行之盛况，由此可见一斑。尽管西域胡乐“声怨思，状促遽”，

[44] 冯文慈《西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因》[J]，《交响》1993年第2期。

[45] 《新唐书·武平一列传》卷一一九，第4295页。

[46]（唐）南卓《羯鼓录》[M]，见《羯鼓录、乐府杂录、碧鸡漫志》标点本，上海古籍出版社1986年版，第5页。

[47] 《通典》卷一四六，第3718页。

甚至被斥为亡国之“淫乐”，但音乐实践中胡乐的风行早已势不可挡，即“排胡”思想并未对当时音乐生活中胡汉音乐的交流与融合之态势产生任何影响。

3.2.3“事有先兆，其在于兹”

中国古代很早就有通过音乐来占卜的现象，即借助占卜术和阴阳五行学说来阐释音乐。“乐有先兆”思想由来已久。《左传》和《国语》中记载两则春秋时期晋国乐师师旷“乐占”的史料：《左传·襄公十八年》曰：“晋人闻有楚师，师旷曰：‘不害！吾聚歌北风，又歌南风，南风不竞，多死声，楚必无功。’”[48]《国语·晋语八》曰：“平公说新声，师旷曰：‘公室其将卑乎！君之明兆于衰矣。夫乐以开山川之风也，以耀德于广远也……’”[49]以上两则史料中，师旷通过音乐占卜战事、从君王喜爱的新声中听出国家衰亡的征兆，都是“乐有先兆”观念的体现。

“安史之乱”后，文人将对胡人的憎恶转嫁到音乐上，“乐有先兆”的思想则集中体现在对胡戎之乐的指责和排斥上。元稹《胡旋女》诗曰：“天宝欲末胡欲乱，胡人献女能胡旋。旋得明王不觉迷，妖胡奄到长生殿。”[50]又如白居易《胡璇女》中“弦鼓一声双袖举。回雪飘飖转蓬舞。左旋右转不知疲，千匝万周无已时。人间物类无可比，奔车轮缓旋风迟……禄山胡旋迷君眼，兵过黄河疑未反。贵妃胡旋惑君心，死弃马嵬念更深。”[51]诗中由描绘胡旋舞的主要特点，以及胡旋女在跳胡旋舞时出色的惊人技艺过渡到批判君王对胡旋舞的沉溺，对善舞胡旋的杨玉环和安禄山的宠爱，从而导致祸乱。开元天宝是唐由胜而衰的转折时期，元、白二人指责唐玄宗沉溺于胡旋舞，沉醉于胡戎之乐。认为胡旋、柘枝等舞的流行，是唐统治阶级淫靡堕落、迫近祸乱的一个特征。

杜佑《乐典》一方面继承儒家“乐有先兆”、“淫乐亡国”音乐观念。另一方面不可能摆脱其同时代音乐观念的影响，“事有先兆，其在于兹”正是传统儒家“淫乐亡国”、“乐与政通”思想的体现。《通典》自序：“制礼以端其俗，立乐以和其心。”[52] 即体现了儒家传统礼乐思想。

---

[48] 杨伯峻《春秋左传注·襄公十八年》[M]，中华书局1990年版，第1043页。

[49] （吴）韦昭著、明洁辑评，《国语·晋语八》[M]，卷十四“师旷论乐”，上海古籍出版社2008年版，第215页。

[50] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组《全唐诗中的乐舞资料》[M]，人民音乐出版社1996年版，第144页。

[51] 同上。第145页。

[52] 《通典》卷一，第1页。

杜佑成长在世代当官门风传统的士族家庭，一生仕宦生涯长达60年之久，在唐中叶变迁的社会中始终保持对儒家思想传统以及制度经验的坚定信念，并将其应用于指导个人的政治和学术实践。因此，《通典》的编纂强调“经世致用”，“将施有政”，“度其古”而“行于今”。用现在的话说，就是“古为今用”，总结历史上的经验教训以为解决现实问题的参考。正是如此，《乐典》把唐政治上失利的原因归咎为胡乐的传入，在持这样的音乐观与音乐史观的同时，借古刺今，对唐代胡乐盛行之现状毫不客气的抨击。正如上文所述，《乐典》和《通典》的其他篇章一样，充分显示出它经邦致用的编纂旨趣和针贬时事的作用。

3.3《乐典》正文中的“尊华贬夷”

“音乐上的夷夏之辩，总是关联于雅俗之辩。对胡乐的排斥，一般是同对俗乐的排斥相联系的。”[53]《乐典》“排胡”音乐思想是先秦以来“崇雅抑俗”、“淫乐亡国”、“乐有先兆”等为代表的儒家正乐观念在唐“安史之乱”后强烈社会矛盾下一种体现，因此，与之相关的史料，本文都将其纳入“排胡”音乐思想之列。

下文将从“崇雅抑俗”、“淫乐亡国”、“乐有先兆”三个方面对《乐典》正文中“尊华贬夷”相关史料进行分析：

3.3.1 “崇雅抑俗”观念

自古至今，反对郑卫之音的儒家政教音乐观都一直占据着主导地位。历代雅乐，多是以“夏”“雅”同义，目的是强调华夏正统。受此影响，崇尚雅乐、抑制俗乐的观念在文人的口中不绝如缕。本节分别以《乐典》引裴子野《宋略》和沈约《宋书》中的史料为例，来阐释《乐典》正文“排胡”思想的体现。

3.3.1.1“伤风败俗，莫不在此”

裴子野《宋略》二十卷，以编年体的形式记录刘宋一代的史事，唐代史学家刘知几在《史通》中非常推崇《宋略》的叙事，称赞道：“裴子野《宋略》、王劭《齐志》，此二家者，并长于叙事，无愧古人。”[54]《宋略》虽得到世人重视和好评，但最终散佚，其部分佚文被其他史书征引而得以保留下来。《乐典》“历代沿革”（上）中一段史料直接引自《宋略》：

[53] 王小盾《隋唐燕乐和东西文化交流》[C]，出自论文集《隋唐音乐及其周边——王小盾音乐学术文集》，上海音乐学院出版社2012年版，第171页。

[54] （唐）刘知几《史通》[M]白云译注，内篇“叙事”第二十二，中华书局2014年版，第283页。

“梁裴子野《宋略》曰：‘先王作乐崇德，以格神人，通天下之至和，节群生之流放。故天子之于士庶，未曾去其乐，而无非僻之心也。及周道衰微，音失其序，乱代先之以忿怒，亡国从之以哀思。优杂子女，荡目淫心。充庭广奏，则以鱼龙靡慢为瑰玮，会同飨觌，则以吴趋楚舞为妖妍。纤罗雾縠侈其衣，疏金楼玉砥其器。在上班赐宠臣，群下从风而靡，王侯将相，歌伎填室；鸿商富贾，舞女成群。竞相夸大，互有争夺，如恐不及，莫为禁令。伤风败俗，莫不在此。’”[55]

“先王作乐崇德，以格神人，通天下之至和，节群生之流放”，古代帝王创作音乐是为了崇扬美德，用音乐来感化神人，通天地间祥和之气，限制百姓不使其放任自流。“乱代先之以忿怒，亡国从之以哀思”，时代的混乱先是体现在音乐上的忿恨嗔怒，国家灭亡则音乐随之流露悲哀思念的感情。强调音乐的功用性，是儒家淫乐亡国的保守音乐观念。

“优杂子女，荡目淫心……竞相夸大，互有争夺，如恐不及，莫为禁令。”描绘簪缨之族纵情声色、蓄养家伎之风。“充庭广奏，则以鱼龙靡慢为瑰玮，会同飨觌，则以吴趋楚舞为妖妍。纤罗雾縠侈其衣，疏金楼玉砥其器。”即描写达官贵族极尽奢侈淫靡的音乐生活。

裴子野自叙其《宋略》撰述目的，即“近古之弊化薄俗行乎宋氏之成败得失著乎行事。从而言之，载于篇矣。”[56]即裴子野著史是为了论述刘宋一代的成败得失，以古代历史作为衡量评价宋氏得失的标准，以史为鉴。杜佑“进《通典》表”有言：“至于往昔是非,可为今来龟鉴。”上文提到，《通典》自序亦指出：“所纂《通典》，实采群言，征诸人事，将施有政。”由此可见，《通典》与《宋略》有着共同的著述旨趣，即“经邦致用”，解决现实问题，为政治服务，为现实服务。

杜佑《乐典》“历代沿革”引用裴子野《宋略》这段史料，目的当然很明确。杜佑所生活的盛唐正是胡乐风行宫廷的时期，宫廷燕乐呈现极盛的发展状态，胡乐为其中重要组成部分。“安史之乱”后，在特定的政治背景下，文人士大夫将对胡人的憎恨转嫁到音乐上，指责风靡中原的胡乐是“亡国之音”，“伤风败俗，莫不在此”正是对胡乐的大声控诉。

根据今人对裴子野的研究，可知裴子野与杜佑的经历有许多相似之处。裴子野一生在政治上有所作为，是廉洁奉公、忠于职守、任劳任怨的一带功臣；杜佑亦是

[55]《通典》卷一四一，第3600——3601页。

[56]（宋）李昉《文苑英华》卷七五四，中华书局1966年版，第3949页。

立功立言，辗转于社会、政治、经济的整顿和管理工作，以长期的政治参与实践和非凡的学术著述经历，见证了时代的社会变迁，政治、经济和文化生活变动发展的历史过程。裴、杜二人一生为官清廉，奉行儒家思想，所著史书强调华夏传统主导地位，反映在音乐思想方面，二人的思想当然不谋而合。《宋略》留存于《乐典》的这段史料，正体现了儒家音乐思想，即强调“乐与政通”，尊崇雅乐，排斥“郑卫之音”。

3.3.1.2“其政已乱，其俗已淫”

《乐典》“乐六”中，杜佑认为，沈约《宋书》厌恶江东各种曲调鄙俗淫靡，到今天其声调仍是如此。观察政治已经混乱，民俗已经恣肆，既忧怨又哀思。然而优雅舒缓的音乐，仍然有古代君子士大夫的余风，其他的音乐都不能与它相比：

“沈约《宋书》恶江左诸曲哇淫，至今其声调犹然。观其政已乱，其俗已淫，既怨且思矣，而从容雅缓，犹有古士君子之遗风，他乐则莫与为比。”[57]

杜佑认为吴声、西曲声调哇淫，接着又赞美它们“从容雅缓，犹有古士君子之遗风”。即不少通俗乐曲，经历时间长久、濒临衰歇时，在一些爱古人士看来，又会觉得从容雅缓、古色古香了，因此杜佑对待吴声、西曲的态度是自相矛盾的。魏晋南北朝以来，中原音乐深受西域音乐的侵润，经历时间长久，西域音乐融入中原音乐，两者之间你中有我，我中有你，夷夏融合的音乐是大量存在的。杜佑所推崇的“清乐”，是大量吸收融合外来音乐之后，迈上了新台阶的华夏音乐，杜佑所排斥“胡乐”，是在唐代胡汉交融的历史背景下的西域音乐，这种情况自然也就和南北朝时期胡汉分隔的情况截然不同了。

3.3.2“淫乐亡国”观念

从东汉覆灭到隋朝建立以前，社会的动荡，大大促成了中原汉族和境内外不少民族间的音乐文化交流，特别是西域各族以及若干国家之间的音乐文化交流。西域胡乐对中原地区影响日趋普遍，逐渐形成西域音乐在中原广为流行的壮观局面。胡乐的风行引起文人士大夫的不满，亦是自然的事情。因此，在某些文人的口中，将“胡乐”指斥为有损身心、危害国家的“淫乐”。

3.3.2.1“宣武以后，始爱胡声”

《乐典》“历代沿革”（下）中这段史料对胡乐流传中原进行了历史性的回顾。

[57]《通典》卷一四六，第3717页。

“自宣武已后，始爱胡声，洎于迁都。屈茨，琵琶，五弦，箜篌，胡笙，胡鼓、铜钹，打沙罗，胡舞铿锵镗鎝，洪心骇耳，抚筝新靡绝丽，歌音全似吟哭，听之者无不凄怆。琵琶及当路琴瑟殆绝音。皆初声颇复闲缓，度曲转急躁。按此音所由，源出西域诸天诸佛韵调，娄罗胡语，直置难解，况复被之土木？……论乐岂须钟鼓，但问风化浅深，虽此胡声，足败华俗。非唯人情感动，衣服亦随之以变，长衫戆帽，阔带小靴，自号惊紧，争入时代；妇女衣鬓，亦尚危侧，不重从容，俱笑宽缓。盖惊危者，势不久安，此兆先见，何以能立！形貌如此，心亦随之。亡国之音，亦由浮竞，岂唯哀细，独表衰微；操弦执籥，虽出瞽史；易俗移风，实在时政。”[58]

自从汉代宣武帝之后，开始崇尚胡乐，西域传来的乐器有龟兹琵琶，五弦琵琶，箜篌，胡笛 、胡鼓、铜钹，打沙锣等。接着，杜佑此处对西域器乐、舞蹈乃至胡语、胡服、发髻的细致描述，西域器乐靡丽华美，使得中原的琴瑟受其影响将失去其原本的声音。胡人舞蹈“铿锵镗鎝，洪心骇耳”，动作丰富、技巧高超，胡人歌声全似吟哭，斥责胡人的音乐毁坏汉族传统风俗，动摇了汉族传统音乐至高无上的地位。

以上乐器虽最初是西域胡人乐器，流传中原以来，经过中原无数乐人改造和创新，艺术性极高且以成为汉族传统音乐重要组成部分。以琵琶音乐为例，到后来隋唐的九、十部乐中，它已经成为宫廷燕乐的主要乐器。相关文献记载和诗词中，可以反映当时琵琶音乐高超的艺术成就。从敦煌壁画和云岗石窟中，仍能见到它在当时乐队中的地位。琵琶艺术发展到今天，技艺高超的琵琶演奏家数不胜数，其艺术派别也是异彩纷呈。足以见得西域音乐对中原音乐影响之深远。

杜佑认为，音乐反映治政兴衰，“盖惊危者，势不久安”，即惊恐危险的事物致使国势不能长久的安宁。“亡国之音，亦由浮竞，岂唯哀细，独表衰微”，意思是亡国之音，忧怨哀思，预示了国家政权的衰微。接着，《乐典》借历史现象而提出：“操弦执龠，虽出瞽史；易风移俗，实在时政。”由此可以看到，“《乐典》和《通典》的其他篇章一样，充分显示出它‘乐与政通’的观念以及针贬时事的作用。”[59]一方面是“安史之乱”后对胡人的痛恨，另一方面是胡乐兴盛的现状，杜佑所言“此兆先见，何以能立！”正是对“淫乐”入侵中原的控诉，同时也是在宣布自己捍卫汉族传统音乐坚定不移的立场。

[58] 《通典》卷一四二，第3614——3615页。

[59] 同注2。

3.3.2.2“乐往哀来，竟以亡国”

北齐帝王皆鲜卑化汉人，对西域胡戎乐之喜好情出天然。故西域音乐在北齐朝野大行其道。《乐典》“历代沿革”（下）中一段史料则是记载北齐后主高玮沉迷胡乐，并且自己作曲、演奏演唱：

“后主唯赏胡戎乐，耽爱无已。于是繁习淫声，争新哀怨。故曹妙达、安未弱、安马驹之徒，至有封王开府者，遂服簪缨而为伶人之事。后主亦自能度曲，亲执乐器，悦玩无倦，遂倚弦而歌，别采新声，为《无愁曲》，音韵窈窕，极于哀思；使胡儿阉官之辈，齐唱和之，曲终乐阕，莫不殒涕。虽行幸道路，或时马上奏之，乐往哀来，竟以亡国。”[60]

《乐典》这段史料引自《隋书·音乐志》，北齐后主高纬欣赏胡人的音乐，非常痴迷。因此曹妙达、安未弱、安马驹之类的人，服从于达官贵人，去作他们的乐工。后主也能够自己创作音乐，亲自操持乐器，欣赏把玩不知疲倦，依琴瑟而咏歌，搜集新作的乐曲，创作《无愁曲》，声调韵律优美，情感极度悲伤；让胡人阉官一起来唱，乐曲结束，没有不落泪的。皇帝出行的道路，亦或是骑马时奏的音乐，音乐结束了，哀伤也跟着产生了，居然会因此亡失国家。

高玮所作《无愁曲》之曲辞律调今虽不可考，然胡儿阉官在曲终皆莫不殒涕之惊心悲魄，似非阿谀做作，这也客观反映《无愁曲》能移人情的艺术魅力，也无怪夫高玮醉心于胡戎乐，乐此而不疲。后主所度者胡曲新声，所奏乐器为胡琵琶，《无愁曲》的唱和者亦为胡儿阉官，北齐后主宫廷音乐胡化若此。沉迷西域音乐，纵情声色，终导致亡国，即“乐往哀来，竟以亡国。”

3.3.3“乐有先兆”观念

如上文所述，“乐有先兆”观念由来已久。以下第一则史料将不同地域的音乐赋予不同寓意，第二则史料是万宝常在音乐中听到了“天下不久将杀”，二者均为先秦“乐有先兆”观念的延续。

3.3.3.1“其声不正，此补则废”

音乐史上，通常把四邻少数民族统称为“四夷”。西周时，在周王朝的周围，少数民族占据着很广阔的疆域,其音乐是当时中国音乐文化不可或缺的一部份，它们的音乐被吸收到周朝的“礼乐”中,被称为“四夷之乐”。按《礼记·明堂位》,是

[60] 《通典》卷第一四二，第3616——3617页。

“纳夷蛮之乐于大庙,言广鲁于天下也”。[61]“四夷之乐”对华夏音乐的发展起到了积极重要的影响:

“纳四夷之乐者，美德广之所及也。东夷之乐曰《侏离》，（离言阳气所通，万物离地而生也。南蛮之乐曰《任》，（任言阳气用事，万物怀任也。）西戎之乐曰《禁》，（禁言阳气始通，禁止万物生长。）北狄之乐曰《昧》，（昧言阴气用事，万物众形暗昧。）其声不正，作之四门之外，各持其方兵，献其声而已。自周衰，此补则废。”[62]

这段史料大意是：收集各民族的音乐，以广泛宣扬其美好的道德。东夷的音乐称为《侏离》，（离的意思是疏通生长之气，一切生物离开地面而生长。）南蛮的音乐称为《任》，（任的意思是生长之气当令，一切生物包藏使命。）西戎的音乐称为《禁》，（禁的意思是肃杀之气开始产生，禁止一切生物的生长。）北狄的音乐称为《昧》，（昧的意思是肃杀之气当令，一切生物都昏暗阴晦。）不纯正的音乐，创作来用于四门外面，各自持有方阵军列，向朝廷进献音乐。自周朝衰败以来，这种形式就不复存在。

今人考证，《乐典》“乐六”这段史料来源于《太乐令壁记》。《玉海》卷一零五引《太乐令壁记》：“周官，韎师掌教韎乐，鞮鞻氏掌四夷之乐。美德广之所及也。”《玉海》所引《太乐令壁记》四夷乐总说，虽存片段，但借《周礼》之四夷乐传统以广王制之“美德”，其文字是一致的。[63]

本文认为，这段史料中“纳四夷之乐者，美德之广及也。”虽是受《周礼》、《太乐令壁记》等影响，但其后括号中是《通典》中杜佑的自注，因此可以推断，对东南西北四夷乐的具体解释应是杜佑之意。杜佑对西戎音乐解释为“禁止万物生长”、北狄音乐解释为“肃杀之气、且万物众形暗昧”，这些足以见得杜佑对待四夷之乐（其中也包括胡乐）的消极态度。

3.3.3.2“淫历而哀，不久将杀”

被郭沫若先生称为“隋代大音乐家”的万宝常听到了太常寺演奏的音乐，忍不住哭泣。别人问他哭泣的原因，他回答说：“音乐过于淫靡哀伤，预示着国家不久

[61]《礼记·明堂位》，陈澔（注）[M] 上海古籍出版社，1987年版，第178页。

[62]《通典》卷一四六，第3722页。

[63] 孙晓辉《<旧唐书·音乐志>的史料来源——兼论唐代乐令》[J]《音乐研究》2002第3期。

后将要大乱。”那个时候天下太平，处处歌舞盛世。大家听到这样的话都不以为然。到了隋炀帝大业十四年，他的话终于应验了。万宝常当时听到的是哀怨、淫邪、放肆的音调，它和庄重的雅乐大相径庭，因此将其斥责为“亡国之音”。

“初，万宝常听太常所奏乐，泫然而泣。人问其故，对曰：‘乐淫厉而哀，天下不久相杀。’当时四海全盛，闻其言皆谓不然。大业末，其言卒验。”[64]

《乐典》“乐三”这段话出自《隋书·万宝常传》，万宝常从音乐“淫历而哀”中听出“天下不久将杀”，即是“乐与政通”、“乐有先兆”的体现。到唐前期，经济繁荣、政治开明，音乐观念开放。唐高祖欣然于“胡、越一家，自古未有也”，唐太宗则言：“自古皆贵中华，贱夷、狄，朕独爱之如一，故其种落皆依朕如父母。”且奉行“中国既安，四夷自服”方针，以包容的胸襟对待各民族音乐，进而否定所谓的“乐有先兆”和“淫乐亡国”论。

以《乐典》“乐三”中另一段史料为例：

“太宗谓侍臣曰：‘礼乐之作，盖圣人缘情设教，以为撙节，治之兴替，岂此之由？’御史大夫杜淹对曰：‘前代兴亡，实由此乐。陈之将亡也，为《玉树后庭花》。齐之将亡也，为《伴侣曲》。行路闻之，莫不悲泣，所谓亡国之音也。以是观之，盖乐之由也。’太宗曰：‘不然。夫音声能感人，自然之道也。故欢者闻之则大悦，忧者闻之则大悲。悲乐之情，在于人心，非由乐也。将亡之政，其人必苦，然苦心所感，故闻之则悲耳。何有乐声哀怨，能使人乐者悲乎。今《玉树后庭花》、《伴侣》之曲，其声具存，朕当为公奏之，知公必不悲矣。’”[65]

唐初几代统治者眼里都认为普天下所有的治民，不分胡汗，都是大唐臣民，地位相同。至唐玄宗天宝年间，沿边十节度使，皆为胡人。开元盛世，此风不改，民间胡化更甚。唐初开放包容的音乐观与唐前期国力强盛不无关系。到“安史之乱”后，唐王朝统治能力下降，对文人心理和社会文化产生了强烈的刺激，“乐有先兆”、“乐与政通”、“淫乐亡国”观念重新抬头。与唐初“悲欢之情，在于人心，非由乐也”的观念相比较，显然是一种倒退。

[64]《通典》卷一四三，第3653页。

[65]《通典》卷一四三，第3654页。

4《乐典》“排胡”思想原因分析

如上文所述,自古以来,反对“郑卫之音”的政教音乐观始终存在。唐初太宗所谓“夫声音感人,自然之道也。”其对待音乐相对宽容的态度体现了一种泱泱大国君主的自信。经“安史之乱”战争后,藩镇割据战争不断,和平景象不再,盛世亦成为过去,社会的政治、经济和文化生活方式,及其建立在其基础上的思想意识、价值观念,都陷入了动荡不安的境地,社会面临变革。此时,反对“郑卫之音”、提倡“乐与政通”的儒家传统音乐观念集中体现对待胡乐敌视的态度,即使没有敌视,至少也是鄙夷。正如史学家范文澜所说,“大抵一个朝代,每当国内混乱,统治动摇的时候,对内越是惴惴不得自保,对于外来文化越是顽固的排斥拒绝,不敢有所触发。”[66]

本章充分关注传统儒家思想以及时代、社会、文化对杜佑音乐思想的塑造意义,从儒家“乐与政通”思想传统、“安史之乱”后“贵华贱夷”观念、杜佑“经邦致用”音乐史学观三方面对《乐典》“排胡”思想产生的原因进行分析。

4.1 历史原因 ——儒家“乐与政通”思想传统

音乐是政治的反映、为政治服务,这是贯穿中国音乐美学史的一种传统思想。周代统治者制定了一整套完备的礼乐制度和机构,建立了完整、系统的雅乐体系。将音乐严格分为不同等级,一方面被用来祭拜天地、神灵、祖先,另一方面统治者用来歌功颂德,逐渐形成了“审乐知政”、“乐以象政”的社会现象。春秋末期,季札言“不乐,音大悲,使卫乱乃此矣”[67];单穆公因周景王将要铸造大钟便产生“狂悖之言”,“过慝之度”,会导致“民无据依,不知所力,各有离心……国其危哉”的想法,这即是“乐与政通”、“淫乐亡国”论的萌芽。

孔子曾言:“恶紫之夺朱也,恶郑声之乱雅乐也,恶利口之覆邦家者。”[68]又言:“放郑声,远佞人。郑声淫,佞人殆。”[69]以孔子为代表的儒家思想认为音乐反映社

[66]范文澜、蔡美彪《中国通史》[M],人民出版社2009年版,第四册398页。

[67] (汉)司马迁《史记》[M],卷三七“卫康叔世家”,中华书局2006年版,第230页。

[68] 杨伯峻《论语译注》[M],中华书局1980年版。第187页。

[69] 同上。第164页。

会风气，音乐为政治服务，并对音乐的实用功利性进行强调，进而推崇雅乐，排斥“淫乐”。

《乐记》是儒家音乐思想理论著作，其中规定，作乐必须合乎于礼义，音乐必须为礼制服务、为政治服务。《乐记》认为：“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声。声成文，谓之音。是故治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。声音之道，与政通矣。”[70]这段话很明了的道出音乐与政治的关系：即音乐与政治互通，它是反映政治得失的一面镜子，音乐为政治所服务，音乐还可表现世事人心的变化。

笔者以为，音乐可以反映社会政治，这种说法本身没有问题，但如果再进一步说，音乐体现某种先兆的作用，那么，对于音乐的理解，就走到了巫术、占卜的特点了。显然，“乐有先兆”思想混淆了“音乐反映现实”和“音乐成为先兆”这两个问题。

古人礼乐治国，其基本范式是要求人们按照礼来规范自身的行为，通过乐来传达礼的精神，对于违礼的行为要进行惩治。荀子《乐论》云：“且乐也者，和之不可变者也；礼也者，理之不可易者也。乐合同，礼别异，礼乐之统，关乎人心。”[71]因此当“郑卫之音”出现时，我们即可知天子失势，礼崩乐坏，政令自诸侯出。受此影响，杜佑对我国古代音乐思想的继承与发展，也是在重视音乐的致用性的基础上来表达他对于音乐之本性的看法，认为“乐与政通”，即音乐和政治是相通的，进而认为“乐有先兆”、“淫乐亡国”。

儒家重视尊王，处处维护天子的尊严。子曰：“夷狄之有君，不如诸夏之亡也”[72]意思是即便华夏一时没有君王，夷狄的首领仍然不能与之相提并论。儒家维护君臣名分，歧视外族，反对外族入侵，维持国家统一。而“安史之乱”，在当时看来，显然是威胁汉族政权、反对中央政府的动乱。杜佑的政治思想根基于儒家思想，杜佑恪守忠君爱国的儒家道德实践，所谓“恨乌及乌”，对蛮夷胡乐的态度便不甚“友好”。

[70]《乐记》吉联抗译注、阴法鲁校订[M]，人民音乐出版社，1958年版第1页。

[71]（战国）荀子《乐论》[M]，中华书局2005年版，第196页。

[72]（宋）朱熹《论语集注》[M]，中国社会出版社2013年版，第15页。

4.2 社会原因 ——“安史之乱”后“贵华贱夷”观念

唐代的胡乐一方面不断影响、渗透着汉人传统音乐，另一方面又为时人强烈的鄙薄。青楼坊肆的胡人乐伎是酒客们取乐的工具，妖胡娼妓等蔑称竟不绝于外来乐伎之耳。唐高祖赐官于安叱奴，唐文宗授官尉迟章之时，不少朝臣持反对态度，认为不上品流的外族乐人配不上得此殊荣，更有官员请求，限制胡伎于宫廷弄乐作舞的行为。

“安史之乱”的发生，导致唐王朝边疆危机严重，忧虑王朝命运的士大夫阶层不得不开始思索未来王朝出路，使得民族矛盾进一步激化。“安史之乱”后，文人们“痛定思痛”，信奉华夏正统、夷夏之辨，内中华外夷狄、贵中华贱夷狄。“‘华’、‘夷’问题集中到音乐上来，就是‘清乐’和‘胡乐’之争了。”[73]

上文对刘贶《太乐令壁记》的著述体例和部分佚文的分析，可以得知，《太乐令壁记》“肯定唐初以‘雅’正‘俗’，包含着对胡乐的针砭……面对胡乐的大盛和清乐的冷落，作者的叙述几近大声疾呼。”其后，杜佑对待华夷问题，和当时许多文人相同，持反感和排斥的态度。杜佑时代民族问题所带来的“华、夷”观念仍然和刘贶相似，我们由此可知，在杜佑之前，历经“安史之乱”的刘贶在其著作《太乐令壁记》中体现了排斥胡乐的思想。即杜佑“排胡”观念至少一部分原因是受到刘贶的影响。

“安史之乱”以后，民族矛盾激化，统治阶级以及文人的夷、夏之辨观愈加强烈。随着一腔热血的汉人对胡人的厌恶感与日俱增，胡人音乐也就被排斥和否定，中原音乐的胡化现象亦是成为他们的众矢之的。因此同时代诗人诗作中以“胡羯、胡虎、逆胡、妖孽”等字眼蔑称安史之辈。文人诗作中带有政论倾向，常常由于责难唐玄宗之昏庸而牵涉到胡乐。

元稹《法曲》写道：“自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛。女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。”[74] 白居易的《法曲》写道：“法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和。以乱干和天宝末，明年胡尘犯宫阙。乃知法曲本华风，苟能审音与政通。一从胡曲相参错，不辨兴衰与哀乐。愿求牙旷正华音，不令夷夏相交侵。”[75]诗人借怒

[73] 同注 2。

[74] 同注 50。第 169 页。

[75] 同注 50。第 159 页。

指责胡伎，进而影射斥责乱胡之徒，把安禄山、史思明的叛乱与唐明皇晚年的昏眩，还有胡乐的风行视为同样的事物。“其出发点是儒家乐教的“乐与政通”和“归于雅正”。于是把对胡乐和俗乐的排斥提高到社会兴衰的角度来论述，这说明他的理论的政治性。”[76]

此外，白居易的《立部伎》和元稹的《立部伎》诗中都将“安史之乱”的缘由矛头直接指向风行南北的胡乐。时处胡乱之后的白居易、元稹二人尚且如此,杜佑的远房族人杜甫亲历暴乱,其斥夷狄之音、排蛮胡之韵的态度更加激烈。杜甫《陪章留后侍御宴南楼（得风字）》痛恨道:“寇盗狂歌外,形骸痛饮中。”[77]

杜甫《忆昔》其二“忆昔开元全盛日，小邑尤藏万家室。……伤心不忍问耆旧，复恐初从乱离说。”[78]诗中感于今昔变化，回忆唐玄宗时开元盛世，而今悲痛乱离、思盼兴复，战火不断、民不聊生，借回忆往昔表示对现实的哀叹和忧虑，反映了“安史之乱”给唐代文人带来的巨大心理创伤。杜甫惋惜盛世转衰，自然反对安史之徒，如诗《北征》:“祸转亡胡岁,势成擒胡月。胡命其能久?皇纲未宜绝”。[79]《悲陈陶》诗云:“群胡归来血洗箭,仍唱胡歌饮都市” 。[80]

上文提到，作为唐代繁荣昌盛奠基者的唐太宗，思想上颇为开明，反对“乐与政通”的传统观点，不赞成御使大夫杜淹“前代兴亡，实由于乐”的说法，反驳言，“治政善恶，岂此之由”。[81]“安史之乱”是唐代乃至中国封建社会由盛而衰的转折点，对文人心态及社会文化产生强烈刺激和重大影响。“安史之乱”平息以后，盛世一去不复返，这给文人们带来了巨大的心灵伤痛，文化、政治上的反思亦如涌潮一般。盛唐文人痛定思痛，把国家和自己的命运结合起来，总结国家和人生的得失。华夷问题集中到音乐上来,就是“清乐”与“胡乐”之争了。而唐玄宗喜好胡乐和大量吸收胡乐的史实开始成为文人的抨击目标。胡兵所到之处血腥一片,经历“安史之乱”的文人士大夫愤恨胡兵的暴行,自然因此会迁怒于他们胜利时的夷歌胡乐声。

---

[76] 同注 53，第 172 页。

[77] （唐）杜甫著、高仁标点《杜甫全集》[M]，上海古籍出版社 1996 年版，第 185 页。

[78] 同上。第 63 页。

[79] 同上。第 22 页。

[80] 同上。第 14 页。

[81] （唐）吴兢《贞观政要》[M]，卷七“礼乐第二十九”，上海古籍出版社 1978 年版，第 233 页。

面对由胡人发动的战争，人们最先开始的是对胡风乃至胡乐的批判。外来文化被视为乱华的重要因素，这已不仅是对文化的批判，而且包含了对政治批判的意味。他们认为胡乐、胡舞、胡妆等反伦理的文化内容是不符合儒家学说的，混乱了儒家的道德标准和文化内涵，胡风的盛行导致了这一动乱。“在这种情况下，盛唐时期文化开放与文化选择之间的平衡被打破，对社会风俗胡化的忧虑随之产生，进而出现了唐王朝对自身文化自信心的衰退。”[82]

杜佑历“开元盛世”，经“安史之乱”，唐王朝从极盛的顶端跌落到无底的深渊，从此盛世不再，一落千丈，最终，唐朝经济、政治、边防等潜藏已久的各种矛盾充分暴露了出来。郭峰《杜佑评传》中指出：“杜佑在《<通典>自序、《进<通典>表》、《理道要诀·自序》、《进理道要诀表》四篇文字中，一次比一次清楚地说明了自己写作的主要目的就是‘究始终’、‘思理道’、‘探政理’、‘探讨理法行政’，‘将施有政，用乂邦家’。”[83]

4.3 个人原因——杜佑“经邦致用”的音乐史学观

杜佑出身士族官僚家庭，青年时代正值开元天宝盛世，在社会安定、文化繁荣的环境中接受教育，培养品德才能。入仕不久即遇“安史之乱”，立功立言、长期致力于国家和地方的秩序重建。杜佑一生以“富国安人之术为己任”[84]，关心社会问题，关注现实人生，进而开展他的政治、学术及其思想活动。

“安史之乱”是唐王朝由盛转衰的关键点。面对如此困局，如何稳固统治、恢复盛世,成为当时政治家、思想家、文学家的中心议题,因而形成了“言理道者众”之风气。在当时议论“理道”的过程中,“对史学的功用问题,又提出了两种具有代表性和影响深远的认识,一是以史经世,一是以史治心。”[85]杜佑以天下为己任，殚精竭虑,以史经世,力求从历史中寻得解唐王朝于危难之良方,于大历元年(公元 766 年）开始撰述《通典》，至贞元十七年（公元 801 年）成书，历时 36 年，成此巨著。

[82] 吕蔚《走出盛唐—安史之乱与盛唐诗人研究》[D]，陕西师范大学 2005。

[83] 同注 18. 第 192 页。

[84] 《旧唐书·杜佑传》一四七卷，第 3982 页。

[85] 谢保成《关于唐代史学地位的几个问题》[J]，中国社会科学院研究生院学报 1984 年第 4 期。

李翰“《通典·序》”言:“今《通典》之作,昭昭乎其警学者之群迷软!以为君子致用,在乎经邦,经邦在乎立事,立事在乎师古,师古在乎随时。必参今古之宜,穷始终之要。始可以度其古,终可以行于今。问而辩之,端如贯珠;举而行之,审如中鹄。”因此,“经邦致用”是《乐典》编撰的出发点。“用‘经邦’、‘经世’、‘致用’等词语概括史学著作的思想内容或史学的功用,最早恐怕就是源于《通典》了。”[86]

《新唐书·艺文志》“丙部子录·杂家类”记载“杜佑《理道要诀》十卷”[87]杜佑《上理道要决表》有言:“窃思理道,不录空言。由是累记,修纂《通典》包罗数千年事,探讨礼法行政,遂成二百卷。先已奉进。从去年春末,更于二百卷中纂成十卷,目曰《理道要诀》,凡三十三篇,详古今之要,酌时宜可行。”[88]理道即是治道,意思是治理国家的道理。

瞿林东《论<通典>的方法和旨趣》一文指出:“杜佑十分重视把历史经验跟当时的社会现实结合起来,他的许多见解和主张都有相当的准如性和突出的针对性,具有直接为现实服务的作用和价值。这是他‘征诸人事,将施有政’的经世致用学术旨趣的反映。”[89]

《乐典》的产生处在胡乐盛行的年代,杜佑为现实服务的学术旨趣影响了《乐典》“经邦致用”音乐史学观的形成,《通典》乃至《乐典》的产生有其深刻的社会原因和现实意义。杜佑对唐代胡乐的排斥正是杜佑致用旨趣的体现,通过《通典》的编撰,纠正唐代以前对胡乐的开放态度。杜佑旨在吸收历史经验为当时的政治服务,然而,心切的致用很容易使得将历史问题简单化,以至于得出的结论会与史实出现差异,杜佑在“经邦致用”史学思想指导下,排斥胡乐,主张恢复雅乐,并以历史经验评判现实,充分发挥了历史学著作的现实意义。郑祖襄《<乐典>述评》中指出,“这个‘经邦致用’的音乐史学思想从《乐典》开始、一直沿续到清代,并影响着近代的中国音乐史学。”[90]

---

[86] 同上。

[87] 《新唐书·艺文志》卷五十九,第 1537 页。

[88] (宋)王应麟《玉海·艺文·典故》[M],江苏古籍出版社、上海书店 1987 年联合出版,卷五十一,第 971 页。

[89] 瞿林东《论<通典>的方法和旨趣》[J],历史研究 1984 年第 5 期。

[90] 同注 2.

5《乐典》“排胡”思想矛盾分析

本章是在三、四两章的基础上，紧密结合特定时代背景下音乐本体的发展现状，对《乐典》“排胡”思想引发的几对矛盾进行分析，第一，对“排胡”思想与杜佑民族观念的矛盾进行分析。第二，结合大量音乐史实，对“排胡”思想与胡汉交融音乐史实的矛盾性进行分析。第三，在前两对矛盾分析的基础上，对杜佑“排胡”音乐思想引发的音乐史和音乐史学矛盾进行分析。

5.1“排胡”思想与杜佑民族观念的矛盾

“排胡”思想与杜佑民族观念相矛盾，这主要体现在两方面。一方面，《通典》的《边防典》和《兵典》中体现了杜佑较开放的民族观，《乐典》中排斥胡乐的音乐思想与之相矛盾。另一方面，笔者发现，杜佑民族思想本身亦存在自相矛盾之处。对此，本文试从以下几点对其进行阐释：

5.1.1 开放对待华夷关系

杜佑具有开放的民族观，这主要体现在他对华夷关系的认识上，进而亦反映在他对待民族发展史的认识上。《边防典·序》集中了反映杜佑对民族和民族史的认识：

“覆载之内，日月所临，华夏居土中，生物受气正。其人性和而才惠，其地产厚而类繁，所以诞生圣贤，继施法教，随时拯弊，因物利用… …然人之常情，非今是古，其朴质事少，信固可美；而鄙风弊俗，或亦有之。缅惟古之中华，多类今之夷狄。有居处巢穴焉，有葬无封树焉，有手团食焉，有祭立尸焉，聊陈一二，不能遍举。其地偏，其气梗，不生圣哲，莫革旧风，诰训之所不可，礼义之所不及，外而不内，疏而不戚，来则御之，去则备之，前代达识之士亦已言之详矣。”[91]

杜佑认为，古时侯的“中华”同他生活的时代现今的“夷狄”是相似的，并举例以证之。各民族并没有贵贱之分，“中华”也是一步步从落后发展到先进的。杜佑从地理环境的差别来说明华、夷之别，而非同以往人们从所谓民族的“本性”来区分夷、夏之别，这在中国古代历史理论的发展上，具有重大意义。这种对待少数民族的包容态度与传统的“非我族类，其心必异”的敌对态度大有不同，反映了杜佑进步的民族发展观，应当说是唐朝建国以来开放民族观念的延续。

[91] 《通典》卷一八五，第 4978 页。

李唐皇室，起源于北朝胡化之汉人，历代史家多有论述，此种背景下，传统的“华夷之辨”、“夷夏之防”等观念被打破。再者，上文亦提到，唐初几代统治者奉行兼容并蓄的文化政策，他们认为普天下所有的治民，不分胡汗，都是大唐臣民，地位相同。杜佑出生、成长于这样一个环境，不能不受此影响。因此，可以说杜佑《通典》所体现出来的以发展观点看待少数民族之观念，是有唐一代开放之民族思想的反映。

5.1.2 理性分析“安史之乱”

“安史之乱”是唐王朝由盛转衰的关键时期，这次影响深远的战争叛乱是由诸多人事因果造成的。著名历史学家陈寅恪先生认为“安史之乱”是“一场华夷之间的民族矛盾。”[92]杜佑很重视对导致“安史之乱”的社会及政治经济等原因的分析，曾先后两次专门谈到这个问题，并在多处场合引用分析这个问题得到的结论。《兵典·序》第一次谈到。另一次讨论此问题是在篇的最后总结全篇的“论”，从军事安排失误引起经济困难财政危机等连锁反应的角度谈“安史之乱”，原因分析之后，强调“盖是人事、岂唯天时”，即人事因素影响的重要性。

《通典》卷十二《食货典》一篇“论”中写道：

“昔我国家之全盛也，约计岁之恒赋，钱谷初帛五千余万，经费之外，常积羡余。遇百姓不足，而每有团恤。自天宝之始，边境多功，宠锡既崇，给用殊广，出纳之职，支计屡空。于是言利之臣继进，而(吉利之)道行矣。割剥为务，歧路多瑞。每岁所入，增数百万。既而陇有有青海之师，范阳有天门之役，朔方沛思之肯叛，剑南罗凤之凭陵，或全军不返，或连城而陷。光之以师旅，因之以荐饥，凶逆承隙构兵，两京无藩篱之固。盖是人事，岂唯天时。”[93]

这段话的意思很清楚：当国家全盛时，经费充裕，“常积羡余”。军事安排失误，连年边费，消耗国力，导致财政负扭加重，遂使“凶逆承隙构兵，两京无藩篱之固”，国家则陷入危机。

杜佑认为“安史之乱”是当时社会形势发展的必然结果。其在《兵典·序》中，从政治和军事等不同角度深刻分析了“安史之乱”动因，没有简单地将“安史之乱”

[92] 陈寅恪《唐代政治史述论稿》[M]，上海古籍出版社 1997 年版，第 27 页。

[93] 《通典》卷十二，第 294 页。

归罪于安、史二人之民族出身的观点，表明杜佑对于安、史二人胡人出身并没有天生蔑视之意，而能在民族之间就事论事，亦是唐代开放民族观念之延续。

5.1.3 杜佑民族观念的自相矛盾

杜佑一方面继承了唐开国以来开放的观念，开放看待华夷关系、理性分析“安史之乱”成因，另一方面无法摆脱安史之乱后唐由盛转衰给文人内心带来的影响，《通典·边防典》里面所透露的民族政策比之唐太宗要保守得多，主张对待少数民族“外而不内”，言：

“脱备防不谨，边臣失图，则夷狄称兵不在方外，非所以肥中国，削四夷，经营万乘之规，贻厥孙谋之道也。臣愚以为，愿充侍子者，一皆禁绝，必若先在中国者，亦不可更使归蕃，则夷人保疆，边邑无事矣。”[94]

《边防典》论民族政策有言：

“荒服之外，声教所远，其叛也不为之劳师，其降也不为之释备，严其守御，险其走集，犯塞则有执讯之捷，深入则有殪戎之勋，俾其欲为寇而不能，愿臣妾而不得。斯御戎之上策，禁暴之良算。”[95]

杜佑提出的“古之中华，多类今之夷狄”的见解，是对唐朝开放民族观念的一种继承。而在民族政策上所提出的：“防遏戎狄”，倡“外而不内，疏而不戚，来则御之，去则备之”等主张，则是在“将施有政”、“经邦致用”指导思想下得出来的，是对唐朝早期的民族政策的一种修正，意图通过“严夷夏之别”来重新确立唐王朝的文化正统地位。

在宏观上，受民族大融合现实的影响，杜佑认为文化应该开放，但落实到具体方面，杜佑对待音乐的态度受到儒家深刻的礼教文化的影响。作为一名政治家，杜佑的著述旨在为唐统治者提供切实可行的政策和依据，这使得《通典》在讨论民族政策时体现出某些与其理论认识相矛盾的观点。杜佑民族观点的自相矛盾是受历史、社会的局限所致。这种局限也是中国古代史学和政治密切相关所致，即史学的客观性不可避免要受到政治需求的限制，“当积极的民族观念转换成具体的政治措施时，影响后者的往往不仅仅是史学本身了。这不仅是唐代的《通典》所不能超越的，也是整个封建史学无法跳出的藩篱。”[96]

[94] 《通典》卷二百，第5498页。

[95] 《通典》卷二百，第5499页。

[96] 李珍《<通典>的民族史观》[N]。中国民族报2002年12月第3版。

5.2“排胡”思想与音乐史实的矛盾

魏晋南北朝至隋唐时期，西风东渐大背景下，胡乐之风席卷中原，胡乐给中原带来了新的生机，改变和发展了中国音乐。中国音乐史漫长的发展历程中，胡乐的传入以及与中原音乐不间断的交流融合是不可否认的历史事实。正如杨荫浏先生所说，“全部的中国音乐史，可以说，是一部民间音乐的发展史，其中，民间音乐的发展，常包含着对于一部分外来音乐的吸收与融化。”[97]

5.2.1 胡乐流传中原的历史回顾

从东汉覆灭到隋朝建立以前，中国的北方战乱屡起，北方边陲的少数民族内迁，中原汉族流徒南方，等等。这种政治的社会的动荡，不仅促成宫廷雅乐更趋衰落，而且大大地推动了中原汉族同境内外不少民族间的音乐文化交流，特别是西域各族以及若干国家之间的音乐文化交流。西域胡乐几乎畅通无阻地涌入中原地区，影响日趋普遍，形成了西域音乐在中原广为流行的壮观局面。

西域音乐传入中原的时间多数在东晋十六国时期。我们可以依据记载列出下列一个大致时间表[98]：

表格 5.1

龟兹乐	西凉乐	天竺乐	疏勒乐	安国乐	康国乐	高丽乐
348	439	346—353	436	436	568	420

由此可见，后来隋代七部乐、九部乐中的西域歌舞早在公元 4—6 世纪已经传入内地，奠定了多民族音乐文化在中国积淀并发展的历史事实。

如上文所述，《乐典》“历代沿革（下）”记载，从孝文帝迁都洛阳(493 年)到宣武帝时期(500 一 515)，胡乐趋于炽热。西域乐器屈茨(龟兹)琵琶、五弦、箜篌、胡鼓、铜钹等等以及胡舞在中原非常流行，特别是西域琵琶、筚篥以及羯鼓等乐器，其流行程度大大超过了中原流传已久的钟、磬、琴、瑟等传统乐器。

西域乐器自四世纪传入中原，在隋唐时期得到广泛流传，后来漫长的音乐史发展中，通过中国人民自己全面的创造，制作上、演奏技术上逐渐得到提高，最终与

[97] 杨荫浏《中国古代音乐史纲》[M]，上海万叶书店 1952 年版，第 332 页。

[98]表格出自刘再生《中国古代音乐史简述》[M]，人民音乐出版社 2006 年版，第 242 页。

中原旧有传统的音乐文化融合为一。以曲项琵琶（即龟兹琵琶）为例，“它经过中国人民的长期使用并改造以后，形成一种新型的琵琶，早已被公认为中华民族的民族乐器。”[99]

西域音乐在陆续传入中原地区的过程中，尤其是北朝、隋、唐时期，许多身怀艺能的乐伎——音乐歌舞艺人，相继而来。如来自康国的著名琵琶乐伎康昆仑；来自曹国的琵琶能手曹妙达、曹柔；筚篥能手安万善、尉迟青；龟兹著名的琵琶家兼音乐理论家苏祇婆等等。他们早已堙没无闻，只有其中极少数能够借助史籍记载和文人诗作等，使得今人对他们的生平和技艺略知一二。

南北朝后期有一位著名的西域音乐家龟兹人苏祇婆，将西域的“五旦七调”乐律理论传授给郑译。到了隋代，万宝常和郑译便在“五旦七调”的基础上提出“八十四调”乐律理论。这一宫调的产生，适应了汉族传统音乐和外来西域音乐交流发展的需要，这反映了汉族音乐和龟兹音乐在宫调理论方面的互相借鉴和交流，对隋唐乃至后来音乐的发展产生了不可低估的影响。

隋朝在建国初期时，对胡乐进行了集大成的整理。开皇初首先制定为七部使，即国伎（西凉伎）、清商伎、高丽伎、天竺伎、安国伎、龟兹伎、文康伎（礼毕）。其中，西域的安国伎、天竺伎和高丽伎是外国乐伎，境内的有西域的龟兹伎，以及受到龟兹音乐影响的“国伎”——后来改名为西凉伎。大业中增加疏勒伎及康国伎，成为九部伎，至唐太宗贞观年间，九部伎中去掉文康伎，加上燕乐伎及高昌伎，终于成十部伎。十部伎中来自西域的乐部占有过半的比重，这正说明各民族音乐文化的融合，是在毫无隔阂的互相尊重、共同贡献的合作基础上自然而然的进行的。

5.2.2 唐代胡乐风行中原

唐代是胡乐流传兴旺、风扉社会的时期，特别是开元、天宝年间(713—756)，长安胡化风气盛极一时，波及至各个领域，音乐当然也是一个重要的方面。长安上层社会如此，自然会影响全国，诗人王建(约767一约830)在《凉州行》中有“洛阳家家学胡乐”[100]之句，虽难免夸张，但还是侧面反映了“尚胡”的社会风气，这是东汉末以来胡乐浸润吹拂的结果。

[99] 冯文慈《中外音乐交流史》[M]，人民音乐出版社2013年版，第65页。

[100]同注50。第261页。

上文隋唐多部乐，大体是根据中国不同民族、外国不同国家分类的，到唐玄宗（712-756）时期，又根据表演方式的不同，分音乐为《立部伎》和《坐部伎》，其创作的曲调，普遍应用龟兹音乐及西凉音乐，这更说明汉族音乐与少数民族音乐在此时的融合，已经达到何等自然的地步。

唐代宫廷中，同一乐队演奏不同民族、不同乐调体系的乐曲涉及调弦、定调及不同音阶体系的应用等问题，在各种乐调体系相互冲突背景下，此时产生了二十八调体系。岸边成雄先生认为，“中唐至唐末期间，胡乐与俗乐融合产生唐代的新俗乐，这一新俗乐的成立必然促进音乐理论的发展发达，遂出现了俗乐二十八调的理论。”[101]“二十八调体系作为中国乐调发展史上的一项重大理论建构，它的产生与魏晋南北朝至隋唐时期中外音乐文化交流密切相关。”[102]如今，具有“活化石”意义的许多古老乐种（如西安鼓乐、福建南音、潮州音乐、北京智化寺音乐等）的曲目，主要沿用了二十八调系统的乐调，可见其影响之广泛、深远。

唐天宝之后，以音乐而论，此时对外来音乐的吸收已经达到了前所未有的地步。唐玄宗天宝十三年(754)更改了很多曲名（主要的更改是将原本汉文音译的少数民族和外国的曲名改成音译的汉文曲名），并将更改后的曲名“刊石”，以示郑重。《唐会要》记载：“天宝十三载七月十日。太乐署供奉曲名，及改诸乐名。”[103]且《唐会要》在记录曲目后，也记录了“刊石”这件事情。[104]“天宝十三载改诸乐名”显示出从唐初九部乐、十部乐、坐立部伎直到开元天宝年间宫廷音乐发展的进程，意味着唐王朝对外来音乐进一步的开放。“改诸乐名”对于中外音乐文化交流所产生的作用和影响是巨大的。

即使在唐之后的五代十国时期，与胡乐极度融合的宫廷燕乐，仍在一定范围内延续着。五代十国（907—960）是唐亡后形成的藩镇割据局面，这些朝代和国家，尽管前后总共存在半个多世纪的时间，但统治者大多醉生梦死，及时享乐。此时，地处蜀地的前蜀政权的建立者王建(847—918)，其在成都的墓室棺床四周石刻是一支由22人组成的宫廷乐队，持乐器19种，包括3件弹拨乐器，8件吹奏乐器和12

[101] （日）岸边成雄《唐俗乐二十八调之成立年代》[C]，秦序译，见作者论文集《唐俗乐调研究》，中国艺术研究院音乐研究所1987年9月油印稿。

[102] 赵为民《唐代二十八调理论体系研究》[M]，商务印书馆2006年版，第18页。

[103] （宋）王溥《唐会要》[M]卷三三，上海古籍出版社2006年版，第718——721页。

[104] 同上。第721页。

件打击乐器，文献记载龟兹乐部所用的乐器种类接近，外来音乐占了其中很大的比例。以上可以说明，来自西域的胡乐在西南的宫廷中也有影响。

音乐上胡汉融合的问题一直延伸到隋唐以后的几百年，我们仍然可以看到胡乐对中原音乐深远之影响。一方面，当今很多乐曲曲牌都是历史上留存下来胡乐的名称，另一方面，西域传来的琵琶、筚篥、奚琴（今二胡）等，后来在漫长的文化交融中已经成为完全华化的中国乐器，是中国音乐不可或缺的重要组成部分。无疑，音乐文化交流促进中原音乐的发展，使得中原音乐更加丰富。如黄翔鹏先生所说：“中国的历史长，领土大，民族多，各民族的社会历史发展阶段又极不平衡，文化传统的‘涵’、‘蓄’力量因此而极深。”[105]中华文化有极其强大的渗透性，经得起音乐上的混血和文化上的冲撞。

5.2.3 融于汉乐，促进汉乐

李白《听胡人吹笛》一诗中云：“胡人吹玉笛，一半是秦声。”[106]这正说明唐代的西域音乐并非独立存在，而是融汇于汉乐之中。自十六国至隋灭周，中原地区已然成为融化各民族的大熔炉。融化各民族的炭火，即是汉族的经济和文化。

杨荫浏《中国古代音乐史纲》“结论”中，提出了中国音乐历史发展过程中始终存在的四种冲突，其四是“汉族主义与国际主义的冲突”，杨先生指出：

“国粹派的一贯主张‘华夏正声’，反对‘异族邪音’在实际上,很少得人真正理会；六朝、隋、唐大量外族音乐之被爱好,大量外来乐器之被应用,正如周代之有南音,周末之有楚声,并未受到多大的阻遏。同时被接受之外来音乐,往往深深地被吸收进人民的生活中间,与他们原来的音乐相融合,而失掉了外族音乐各自的本色；到了后来,虽然,我们从考证方面,所明知道是出于外来音乐的某些曲调,若将它们与来源各国所有的音乐相比,便见得已是面目全非了。”[107]

黄翔鹏先生《论中国古代音乐的传承关系——音乐史论之一》一文，将“夷夏之辩”、“雅俗之分”、“古今之别”比作是历代史书中具有主宰论坛之“永恒”地位的“三根绞索”：

[105] 黄翔鹏《论中国传统音乐的传承关系——音乐史论之一》[C]，论文集《传统是一条河流》，人民音乐出版社 1990 年版。

[106] 《全唐诗》[M]，中华书局 1960 年版,一八四卷，第 15 首。

[107] 同注 97.第 334 页。

“讲‘夷夏之辨’，排斥历史上的外来影响，排斥国境内各民族对音乐文化的共同创造，甚至排斥了先秦、先汉以来汉族音调本身既已具有的七音、八音之乐，犯调、变声之乐，而‘自缚’到只承认五声音阶的程度。讲‘雅俗之分’，可以无视一切传之久远的民间音乐，一概斥责为‘郑卫淫声’；可以无视从汉高祖《大风歌》开始，雅乐就来源于民间音乐的史实；可以无视汉武帝立乐府、唐太宗制大唐雅乐的有关史料中明明记载着汉、唐雅乐都与西北边境的少数民族音乐有关。……”[108]

华、夷音乐文化的冲突与融合，自胡乐传入之日起从未间断过。我们不能因为一个民族与外族交流和融合就怀疑它是否为本民族的传统音乐：

“我们今天重新探讨历史上明确被宣称为‘华夏正声’的汉族‘清商乐’时，也可发现无论从它的起源或从它流传发展的重大阶段说，甚至追踪到明代犹存的遗迹来说，其中也都包含着多民族的共同创造。史书上公认为汉族音乐之‘纯种’的这个标本，真相也就如此。”[109]

范文澜先生《中国通史》中同样认为：

“唐代的中国文化已经发展到昌盛成熟的阶段，任何外域文化传入中国，都没有可能消融唐文化，而只能作为一种新养料注入唐文化的整体内。唐代外域文化在中国流行，并不是因为中国的封建文化已然衰老没落，相反，是因为它正在高度繁荣，具有充分的吸收力和消化力。唐文化依据本身发展的需要，对于外来的新成分，有抉择的损益取舍，经过汲取发扬，愈益显得丰富多彩。”[110]

隋、唐之时流行的西域音乐在内容和形式上都受到了汉乐的影响,有了进一步的发展,以适应中原汉民族的需要。“融合而趋向于同，只是问题的一方面。在另一方面，各民族间经济发展、自然环境、生活情况之不同，仍为各自音乐文化的发展保持其不同之点；而在彼此融合之中，各自吸收的新经验又转而丰富了各自的新的发展，使新的民族特点和地区特点中间又加进了新的营养，而向前推一步。”[111]

以上种种充分说明，西域音乐给中原音乐带来新鲜血液，且中原音乐不会被西域音乐所化。将羯胡之乱的原因归于胡化之风的观念是自相矛盾且有违历史史实的。

---

[108] 同注 105。

[109] 同注 105。

[110] 同注 66。

[111] 杨荫浏《中国古代音乐史稿》[M]，人民音乐出版社 1981 年版，第 218 页。

5.3 音乐史和音乐史学的矛盾

5.3.1 音乐史和音乐史学

众所周知，在历史研究中，历史和历史学有很大的区别，前者称为历史（即历史的本体），后者称为历史学（即历史的认识）。同样的，音乐史是人类从事音乐活动的历史，而音乐史学则是音乐史家写的音乐史著作。前者是客观的音乐史，后者是主观的音乐史学，后者是前者在音乐史家头脑中的反映，后者不能代替前者。

一般认为,音乐史它包含这样几方面的内容，即音乐作品的产生及其历史积累；音乐体裁形式的起源及其演变；乐器、声乐艺术的产生及其发展；作曲技法分析、概括及其发展；作曲家、演奏家的艺术生平、作品风格及其社会影响；音乐与政治社会、经济、文化等各方面的关系等。[112]

音乐史学是关于音乐的历史学问，它在学科关系上隶属于历史学学科范畴。“音乐史学是音乐史学家有意识反顾、记述、论说、研究等活动而形成的,它是注入了主体意志的文化创造。这种音乐史有别于客观存在的、业已消失了的音乐史。”[113]音乐史学是音乐史的部分再现，具有一定程度的再造性质，“尽管在人们追求历史真实的巨大努力下，这种再造可以缩小到较低的程度。人类的认识活动（尤其是历史认识）都包含着主体意志，所以后人所写的历史都具有一定的再造性。”[114]

5.3.2 音乐史和音乐史学的矛盾

音乐史是历史本体，音乐史学是历史认识。音乐史和音乐史学之间的矛盾，即是历史本体与历史写作之间的矛盾。历史和历史学之间存在不可调和的矛盾，这是历史学最根本的内在悖论之一。历史写作和历史本体相互关联,但又彼此有别。其中的关系矛盾重重,“剪不断,理还乱”。“从时间次序上说,历史写作永远滞后于历史本体,即使是最新的当代历史也是对以往的回顾,因而它不可能与本体平行存在。这种‘时间滞后’所带来的必然是历史写作与历史本体之间的差异。”[115]

历史学家总会从当下的兴趣出发、根据各自的视角去构筑历史，他们的观念是“植根于他自身的背景和社会地位，植根于他的信念和经验”。[116]历史记述不可能

[112] 同注 4.第 1 页。

[113] 郑锦扬《先秦中国音乐史学的历史进程（上）》[J]，交响 1988 年第 4 期。

[114] 同上。

[115] 杨燕迪《探索音乐史：方法论反思四题》[J]，中国音乐学 1998 年第 1 期。

[116] 达尔豪斯著、杨燕迪译《音乐史学原理》[M]，上海音乐学院出版社 2014 年版，第 104 页。

做到事无巨细，政治思想决定修史的主导思想，主流思想决定修史者的基本意识，历史记述有些时候是作为社会主流的，统治者所代表的，主流社会的基本演进过程。这样就容易造成修史者“任情褒贬”、“爱憎由己”、“高下在心”等状况。[117]

历史唯物主义认为，历史学和历史之间的偏差主要因为历史研究工作者由以下几方面局限所造成的：（1）掌握史料的局限；（2）所处时代的局限；（3）阶级立场和政治立场的局限；（4）狭隘的民族立场的局限；（5）研究者的知识水平，搜集、鉴别史料的能力以及文字表达能力等方面的局限，等等。[118]

郑祖襄《中国古代音乐史学概论》中指出，造成音乐史学和音乐史之间距离偏差的原因，除了音乐史工作者受一般历史研究方面的诸多影响，还受到如下几方面因素的局限：音乐史和音乐史观、音乐的鉴赏水平、音乐作品的分析能力以及音乐与社会及其他文化的联系等。[119]

杜佑所处时代是“安史之乱”后的民族矛盾激化的社会环境，汉族文人痛定思痛，将对胡人的憎恶转嫁到音乐上，身为三朝宰相的儒臣杜佑，不可能摆脱其影响。因而导致，《乐典》一方面大量记载胡人乐器、乐曲、乐舞乃至繁花似锦的宫廷燕乐，另一方面没能摆脱同时代其他文人思想倾向的影响，不可避免的在其著作《通典·乐典》中体现出排斥胡乐的倾向。

[117] 谢保成“中国史学史”系列讲座，中国社会科学院精品课程——超星学术视频。

[118] 杜经国、庞卓恒、陈高华著《历史学概论》[M]，高等教育出版社 1990 年版。

[119] 同注 4.第 6 页.

6. 结语

《乐典》开中国古代音乐通史之先河，对后来的音乐史书产生了深远影响。《乐典》之后，《旧唐书·音乐志》、《新唐书·礼乐志》等音乐史书的结构均受到《乐典》的影响，将“清乐”和“四夷乐”并列分立。至两宋时期，中原屡遭外族侵略，且战争中连连处于被动地位，因而文人论及音乐时，华夷问题依然存在，如北宋音乐著作陈旸《乐书》、沈括《梦溪笔谈》，南宋郑樵《通志·乐略》和宋末元初的马端临《文献通考·乐考》，其中有些论述都较为明显地反映了以“华乐”排斥“夷乐”的思想。此外，清代以后“七通”中的音乐部分也是仿照《乐典》思想和体例而纂的。

中国传统文化是一个历史悠久、积淀深厚的文化系统，历史上儒家音乐思想主导下的“乐与政通”、“乐有先兆”、“淫乐亡国”等观念屡见不鲜，汉人对胡人音乐鄙夷、排斥的倾向自胡乐最初传入之日起即已存在。诚然，当本土文化受到外来文化的冲击时，产生排斥与拒绝态度似乎在所难免，外来文化总是要经过本土文化主观选择之后才可能被接纳和吸收。

杜佑的民族情感体现在《乐典》中，造成与音乐史实一定的偏差，从而使得后人难以客观的认识胡乐输入中原的历史史实。“外寇入侵的现实下，文人民族情感之激烈是自然而然的，论及音乐文化，一时激愤，失之偏颇的地方也是在所难免。但是胡乐传入中国，已经成为历史；华夏音乐中已经吸收融合了许多外夷音乐，也已经成为历史。”[120]回顾漫长的中外音乐交流史，更多情况下，中原音乐与外族音乐是在互相尊重的合作基础上自然进行的。

自西汉以来，经魏晋南北朝、至隋唐时期，胡乐流传并风行中原，与中原音乐从未间断的交流、融合，丰富了汉族本民族音乐。正如著名民族学家巴托克所说，“一个民族的音乐的丰富性是和它曾经与其他民族交往的情况相关，交往的情况越频繁，其音乐就越丰富”[121]中国传统音乐是在不断流动、吸收、融合和变易的过程中延续其艺术生命的，史书上所谓“纯正”的华夏正声其实都可能曾经是以往多民族的混血，包含着多民族的共同创造。

---

[120] 同注 3.

[121] （匈牙利）巴托克《音乐中的种族纯洁性》[J]载巴托克《论文书信选》，人民音乐出版社 1988 年版。

本文以上通过对《乐典》“排胡”思想的研究，可以得出以下结论：

一、杜佑开放的民族观（“纳夷”）与狭隘的民族音乐情感（“排胡”）是相矛盾的。他一方面继承了唐开国以来民族大融合的观念，开放看待华夷关系，另一方面没能摆脱“安史之乱”后唐由盛转衰给文人内心带来的冲击，对待音乐的态度受到儒家深刻的礼教文化的影响。杜佑民族观念的自相矛盾是受历史、社会的影响所致，即史学的客观性不可避免要受到政治需求的限制。

二、杜佑《乐典》“排胡”音乐思想与历史上胡乐东渐的音乐史实相矛盾，且与音乐发展的历史潮流相背。它带来的后果是忽视和模糊了历史上吸收外来音乐的事实，并在一定程度上掩盖了中外音乐交流对中国音乐发展的积极意义，从而使得后人难以准确把握这一时期音乐发展的某些特点，难以用客观的态度对待音乐交流及其音乐史的发展。

三、如上所述，《乐典》“排胡”思想可能使真实的历史变得模糊，留下的音乐历史著作亦容易让后人造成误解，甚至导致对相关历史问题的研究出现偏差，进而影响史学的科学性。因此，《乐典》“排胡”思想的研究将对我们进一步认识和思考音乐史与音乐史学的关系、以及历史和史书编纂的关系等问题，具有一定的启发性意义。它提醒我们，在学习研究历史的过程中，应努力鉴别历史资料和史学思想来源，将研究对象置于一定的历史背景中加以考察，拨开史料主观情感的面纱，从而去认识客观事实。

诚然，当民族矛盾尖锐时，个人的思想会有偏向性，个人和社会环境难以扯开分离亦在所难免。历史的探索是永恒的，而个人的阐释是有限的，以个人有限的生命去研究几千年的音乐历史，难免产生距离和偏差。因此，我们在评判前人的同时，不应将历史问题简单化，更不能对史学家作超出历史客观条件的苛求。

本文对杜佑《通典》“排胡”思想的体现、成因及矛盾现象进行了初步的探讨和分析，由于笔者水平和资料的限制，研究可能并不全面，只能有待日后更多、更长的持续探讨了。

参考文献：

（一）古籍：

[1]（战国）荀子.《乐论》[M]，中华书局,2005.

[2]（汉）司马迁.《史记》[M]，中华书局,2006.

[3]（汉）班固.《汉书》[M],中华书局，1962.

[4]（三国）韦昭注、明洁辑评.《国语》[M]，上海古籍出版社 2008.

[5]（南朝）沈约.《宋书》[M]中华书局，1974.

[6](唐)魏征.《隋书》[M],中华书局,1973.

[7](唐）杜佑.《通典》[M],中华书局,1988.

[8]（唐）刘知几.《史通》白云译，[M]，中华书局，2014。

[9]（唐）南卓.《羯鼓录》，见《羯鼓录、乐府杂录、碧鸡漫志》标点本[M]，上海古籍出版社,1986.

[10]（唐）吴兢.《贞观政要》[M],上海古籍出版社,1978.

[11]（唐）杜甫.《杜甫全集》高仁标点.[M]，上海古籍出版社，1996.

[12](后晋)刘昫.《旧唐书》[M],中华书局,1975.

[13](宋）欧阳修、宋祁.《新唐书》[M]中华书局，1975.

[14]（宋）朱熹.《论语集注》[M]，中国社会出版社,2013.

[15]（宋）王灼.《碧鸡漫志》[M]，《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社，1959.

[16]（宋）司马光.《资治通鉴》[M],中华书局，2013.

[17]（宋）王溥.《唐会要》[M]，上海古籍出版社,2006.

[18]（宋）王应麟.《玉海》[M],江苏古籍出版社、上海书店年联合出版，1987.

[19]（宋）李昉.《文苑英华》[M]，中华书局，1966.

[20]（宋）陈旸.《乐书》《四库全书》文渊阁本[M]，上海古籍出版社 1987.

[21](宋）沈括.《梦溪笔谈》中央民族学院艺术系文艺理论组《〈梦溪笔谈〉音乐》部分注释》[M]，人民音乐出版社，1979.

[22]（清）纪昀.《四库全书总目提要》[M]，中华书局,1981.

[23](清）杨恩寿，王婧之点校.《杨恩寿集》[M]，岳麓书社,2010.

[24]（清）章学诚.《文史通义内篇四·释通》,中华书局 1956.

[25] （清）彭定求等.《全唐诗》[M]，中华书局 1960.

[26]（清）梁启超.《中国历史研究法》［M］中华书局，2009.

（二）著作：

[1] 杨荫浏.《中国古代音乐史纲》［M］，上海万叶书店，1952.

[2] 杨荫浏.《中国古代音乐史稿》［M］人民音乐出版社，1981.

[3] 冯文慈.《中外音乐文化交流史》［M］人民音乐出版社，2013.

[4] 郑祖襄.《中国古代音乐史学概论》［M］人民音乐出版社，1998.

[5] 郑祖襄.《中国古代音乐史》[M]高等教育出版社，2008.

[6] 郭峰.《杜佑评传》［M］南京大学出版社，2011.

[7] 瞿林东.《杜佑评传》［M］广西教育出版社，1996.

[8] 谢保成.《中国史学史》［M］中国社会科学出版社，2008.

[9]钱穆.《中国史学名著》［M］九州出版社，2012.

[10] 中央音乐学院中国音乐研究所.《中国古代音乐史料辑要》［M］中华书局，1962 .

[11] 杨伯峻编著.《春秋左传注》［M］，中华书局 1990.

[12] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组.《全唐诗中的乐舞资料》［M］，人民音乐出版社 1996.

[13]吉联抗译注、阴法鲁校订.《乐记》［M］，人民音乐出版社，1958.

[14]范文澜、蔡美彪.《中国通史》［M］，人民出版社，2009.

[15]刘再生.《中国古代音乐史简述》［M］，人民音乐出版社,2006.

[16]赵为民.《唐代二十八调理论体系研究》［M］，商务印书馆，2006.

[17]（德）卡尔·达尔豪斯著、杨燕迪译，《音乐史学原理》[M]，上海音乐学院出版社，2014.

[18]（意大利）克罗齐著、傅任敢译,《历史学的理论和实践》[M]，北京商务印书馆，1982.

[19]（匈牙利）巴托克.《论文书信选》[M]，人民音乐出版社，1988.

[20]钱穆.《中国史学名著》［M］，三联书店，2004.

[21]瞿林东.《唐代史学论稿》［M］，北京师范大学出版社，1989.

[22]白寿彝、瞿林东.《中国史学史》[M]，上海人民出版社，2006.

[23]谢保成.《中国史学史》[M]，中国社会科学出版社.2008.

[24]谢保成.《隋唐五代史学》[M]，厦门大学出版社，1995.

[25]蔡仲德.《中国古代音乐美学史》[M]，人民音乐出版社，2003.

[26]杜亚雄.《中国少数民族音乐简明教程》[M]，上海音乐出版社. 2014.

[27]（日）岸边成雄.《古代丝绸之路的音乐》[M]，人民音乐出版社.1988.

[28]（日）林谦三著、钱稻孙译.《东亚乐器考》[M]，人民音乐出版社，1999.

[29]（日）林谦三著、郭沫若译.《隋唐燕乐调研究》[M]，商务印书馆，1936.

[30]吉联抗辑佚.《隋唐五代音乐史料》[M],上海文艺出版社，1986.

[31]沈福伟.《中西文化交流史》[M],上海人民出版社.2006.

[32]王嵘.《西域艺术史》[M],云南人民出版社.2006.

[33]曾问吾.《中国经营西域史》[M],人民音乐出版社.2013.

[34]赵维平.《中国与东亚音乐的历史研究》[M],上海音乐学院出版社.2011.

[35]李锦骊、余太山.《<通典>西域文献要注》[M],上海人民出版社，2009.

[36]许海燕.《中西文化交流史》[M],江苏人民出版社，2001.

[37]陶亚兵.《中西音乐交流史稿》[M],中国大百科全书出版社，1994.

[38]何兆武.《中西文化交流史论》[M],中国青年出版社，2001.

[39]杜经国、庞卓恒、陈高华.《历史学概论》[M],高等教育出版社，1990.

（三）论文：

[1] 郭天祥.近三十多年《通典》研究述略.[J]历史文献研究,2012.总辑第三十一期.

[2]郑祖襄.《<通典·乐典>述评》[J] 音乐艺术,1996 年第 3 期.

[3] 郑祖襄.《唐宋雅清燕三乐辨析》[J] 音乐研究,2007 年第 1 期.

[4] 岸边成雄、秦序译.《唐代音乐文献解说》[J] 交响,1987 年第 1 期.

[5] 秦序.《刘贶与<太乐令壁记>》[J] 黄钟,1993 年 1 期.

[6] 李之勤.《论杜佑<通典>与刘秩<政典>》[J] 西北大学学报,1978 年第 3 期.

[7] 冯文慈.《西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因》[J]交响,1993 年第 2 期.

[8] 孙晓晖.《<旧唐书· 音乐志>的史料来源——兼论唐代乐令》[J]音乐研究,2002 年第 3 期.

[9] 李珍珍.《李白杜甫音乐思想及其比较研究》[D].陕西师范大学 2012 年.

[10]吕蔚.《走出盛唐—安史之乱与盛唐诗人研究》[D].陕西师范大学2005年.

[11] 谢保成.《关于唐代史学地位的几个问题》[J]中国社会科学院研究生院学报,1989年第4期.

[12] 瞿林东《论<通典>的方法和旨趣》[J].历史研究，1984年第5期.

[13] 瞿林东《论魏晋隋唐间的少数民族史学》[J]，河北学刊,2008年第3期.

[14] 李珍.《<通典>的民族史观》[N] 中国民族报,2002年12月.

[15] 岸边成雄《唐俗乐二十八调之成立年代》[C]，秦序译，《唐俗乐调研究》，中国艺术研究院音乐研究所.1987年.

[16] 黄翔鹏《论中国传统音乐的传承关系——音乐史论之一》[C]，论文集《传统是一条河流》，人民音乐出版社，1990年.

[17] 郑锦扬《先秦中国音乐史学的历史进程（上）》[J]，交响.1988年第4期.

[18] 杨燕迪.《探索音乐史:方法论反思四题》[J]中国音乐学.1998年第1期.

[19] 喻意志.《<通志·乐略>的史源学考察》[J] 中国音乐学.2005年第2期.

[20] 韩升.《杜佑及其名著<通典>》新论 [C] 《社会·历史·文献·传统中国研究国际学术讨论会》论文集,2006年.

[21] 郑祖襄.《“雅乐”与“四夷之乐”》[J] 民族艺术研究，1990年第1期.

[22] 郑祖襄.《历史传说中的东夷苗蛮音乐—— 一种对中国古代氏族音乐的多民族估计》[J] 民族艺术研究，1988年第3期.

[23] 郑祖襄.《略述两汉时期的少数民族音乐》[J] 民族艺术研究，1991年第4期.

[24] 郑祖襄.《试论中国音乐起源的多地域多民族现象》[J] 中央音乐学院学报.2005年第3期.

[25] 郑祖襄.《中西音乐文化冲突中的音乐学选择——谈杨荫浏先生的学术思想》[J] 中国音乐，2000年第2期.

[26] 秦序.《崇雅与爱俗的矛盾组合——多层面的白居易音乐美学观及其变化发展》[J] 中国音乐学,2001年第1期.

[27] 秦序.《“燕乐”并非唐代音乐的一种恰当分类——隋唐乐舞的分类问题》[J] 交响,2006年第3期.

[28] 杨荫浏.《国乐前途及其研究》[J] 中国音乐学,1989年第4期.

[29] 阴法鲁.《古代中外音乐文化交流问题探讨》 [J] 中国音乐学 1985 年第 1 期.

[30] 赵文润.《论唐文华的胡化倾向》[J] 陕西师大学报（哲学社会科学版），1994 年第 4 期.

[31] 阴法鲁.《唐代乐人对待外来音乐的态度》 [J] 人民音乐,1985 年第 5 期.

[32]张小梅.《唐代中日音乐文化交流专题研究——唐代中日音乐文化交流特征论》[D] 福建师范大学,2004 年.

[33]周菁葆 .《西域音乐艺术家及其对中国音乐史的贡献》[J]新疆艺术学院,2005 年第 3 期.

[34] 刘丹霓.《西方音乐史学中的观念史研究及其方法——以达尔豪斯的 19 世纪音乐史研究为例》[C]杭州·西方音乐学会《第二届青年学者论坛》论文集，2015 年.

[35]于沛.《关于历史认识的价值判断》[J] 历史研究,2008 年第 1 期.

[36]王耀华.《岸边成雄先生的音乐学研究》[J]音乐研究,2005 年第 2 期.

[37]岸边成雄.《历史学与普乐》[J]音乐艺术,1989 年第 4 期.

[38]岸边成雄.《论西域艺术家及其对古代文化史的贡献》[J]交响,1987 年第 2 期.

[39]阴法鲁.《关于词的起源问题》[J]北京大学学报,1964 年第 5 期.

[40] 王锦贵.《试论<通典>的问世及其经世致用思想》 [J] 北京大学学报,1987 年第 4 期.

[41]陈智敏.《论白居易音乐诗及其中的音乐美学思想》[D]湖南师范大学,2013 年.

[42]葛臻臻.《白居易音乐思想中的三重身份交织特征探析》[J]星海音乐学院学报,2014 年第 4 期.

[43]陈红梅.《<宋略>成书年代考》[J]天津中医药大学学报,2007 年第 4 期.

[44]马艳辉.《裴子野<宋略>史论的价值》[J]安徽史学,2007 年第 3 期.

[45]游翔.《裴子野与<宋略>》[J]晋阳学刊,1994 年第 1 期.

[46]胡建.《试谈裴子野对史学史发展的影响》[J]山西大学学报,1996 年第 1 期.

[47]李建栋.《西域歌舞戏东渐与北齐戏剧之蜕变》[J]民族文学研究,2011 年第 1 期.

[48]王运熙.《相和歌与清商曲》[J]中国文学研究,1998 年第 2 期.

[49]李建栋.《北齐时代的西域胡戏乐东渐及其对政治的影响》[J]安徽大学学报,2011 年第 1 期.

[50]高德祥.《唐乐西传的若干踪迹》[J]敦煌研究,1987 年第 1 期.

[51]刘娇娇.《<乐记>中的“德治”思想研究》[D]河南科技大学,2013 年.

[52]张文俭.《从<通典·边防>看杜佑民族思想》[J]唐山师范学院学报,2009 年第 6 期.

[53]瞿林东.《论魏晋隋唐间的少数民族史学(下)》[J]河北学刊,2008 年第 4 期.

[54]郑祖襄.《音乐史实与音乐史的撰述》[J]中国音乐学,1989 年第 2 期.

[55]岸边成雄.《唐俗乐二十八调之成立年代》[J],秦序译,见作者论文集《唐俗乐调研究》,中国艺术研究院音乐研究所,1987 年 9 月油印稿.

[56] 郑祖襄,《<唐会要>“天宝十三载改诸乐名”史料分析》[J] 中央音乐学院学报,2008 年第 3 期.

[57]孙晓晖.《新唐书·礼乐志》的史料来源 [J] 中国音乐学,2003 年第 4 期.

[58]瞿林东.《论<通典>的方法和旨趣》[J] 历史研究,1984 年第 5 期.

[59]斋藤茂.《唐代音乐文献研究叙说》[J] 唐代文学研究,2002 年第 4 期.

[60]陶矛炳.《杜佑和<通典>》[J] 史学史资料,1980 年第 3 期.

[61]葛兆光.《杜佑与中唐史学》[J] 史学史研究,1981 年第 1 期.

[62]白寿彝.《说六通》[J] 史学史研究,1983 年第 4 期.

[63]郑祖襄.《<唐会要>天宝十三载改诸乐名史料分析》[J] 中央音乐学院学报,2008 年第 3 期.

[64]赵伟.《浅论<通典>对<管子>的继承》[C] 安徽省管子研究会,2010 年年会暨全国第五届管子学术研讨会学术论文集,2010.

[65]王小盾.《隋唐燕乐和东西文化交流》[C] 出自《隋唐音乐及其周边——王小盾音乐学术文集》,上海音乐学院出版社,2012.

(四)工具书:

[1](清)王玉书.《康熙字典》[M],上海书店,1985.

[2] 王力.《王力古汉语字典》[M],中华书局,2000.

[3] 中国艺术研究院音乐研究所.《中国音乐词典》[M],人民音乐出版社,1984.